Susan Sontag

Despre fotografie



Publicată în 1977, *Despre fotografie* câştigă premiul *National Book Critics' Circle Award for Criticism*, devenind ulterior lucrarea best seller semnată Susan Sontag.

Washington Post consideră volumul „o analiză splendidă a schimbărilor pe care fotografia le-a generat în felul noastru de a privi lumea şi de a ne privi pe noi înşine, în ultimii 140 de ani".

Perspectiva critică inovatoare asupra fotografiei propusă de Susan Sontag în acest volum pune sub semnul întrebării contextele morale şi estetice ale acestei forme de artă.

Descrisă de Sontag ca „o colecţie de eseuri despre importanţa si evoluţia fotografiei", *Despre fotografie* rămâne şi astăzi unul dintre cele mai apreciate volume de gen.

SUSAN
SONTAG

Despre fotografie

SUSAN
SONTAG

Despre fotografie

Traducere din limba engleză
de Delia Zahareanu

Cu un eseu de Erwin Kessler



Redactori: Elena Marcu, Anca Lepădatu
Coperta: Adrian Păun
Fotografia de pe coperta: *The Horse in Motion* (cca 1878), de Eadweard Muybridge
DTP: Ofelia Coşman
Corectura: Teodora Terciu

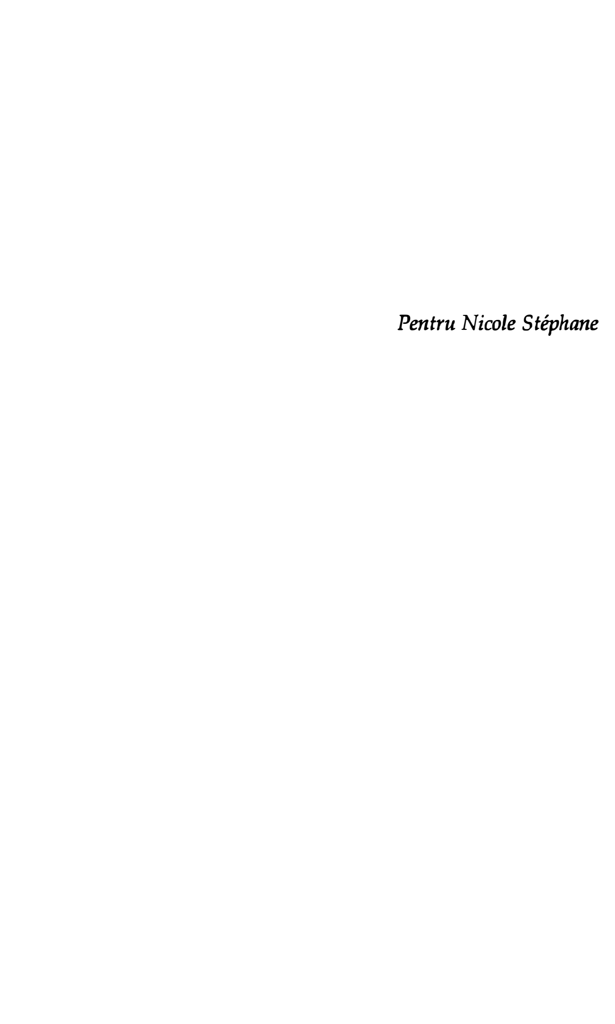
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SONTAG, SUSAN
Despre fotografie / Susan Sontag; trad.: Delia Zahareanu. — București : Vellant, 2014
ISBN 978-973-1984-16-2

I. Zahareanu, Delia (trad.)

Titlul original: *On Photography*

Editura Vellant
Splaiul Independenţei 319
Bucureşti, Sector 6
www.vellant.ro

ISBN 978-973-1984-16-2



Pentru Nicole Stéphane

Totul a pornit de la un eseu despre anumite probleme, estetice și morale, ridicate de omniprezența imaginilor fotografiate. Însă, pe măsură ce mă gândeam mai mult la ceea ce sunt fotografiile, ele deveneau din ce în ce mai complexe și evocatoare. Așa că primul eseu a dat naștere altuia, iar acesta (spre uimirea mea), unuia nou și tot așa — o suită de eseuri despre semnificația și evoluția fotografiei —, până când am ajuns suficient de departe, încât demonstrația schițată în primul eseu, documentată și extinsă în cele care i-au urmat, să poată fi recapitulată și extinsă într-o manieră mai teoretică; și să mă pot opri.

Eseurile au fost publicate pentru prima dată (într-o formă ușor diferită) în The New York Review of Books *și probabil că n-ar fi fost scrise niciodată dacă n-ar fi fost încurajările din partea editorilor, prietenii mei Robert Silver și Barbara Epstein, la adresa preocupărilor mele obsesive despre fotografie. Le sunt recunoscătoare lor și prietenului meu, Don Eric Levine, pentru sfaturile pline de răbdare și pentru ajutorul lor generos.*

S.S.
Mai, 1977

ÎN PEȘTERA LUI PLATON

Omenirea stagnează cu încăpățânare în peștera lui Platon, mulțumindu-se în continuare doar cu imaginile adevărului, un defect care datează, de altfel, din timpuri imemoriale. A fi educat prin intermediul fotografiilor nu înseamnă însă același lucru cu educația mijlocită de mai vechile imagini artizanale. Și aceasta deoarece, în jurul nostru, există mult mai multe imagini care ne solicită atenția. Inventarul a început în 1839 și de atunci aproape totul a fost fotografiat, cel puțin în aparență. Aviditatea ochiului care fotografiază schimbă termenii prizonieratului din peșteră, lumea noastră. Învățându-ne un nou cod vizual, fotografiile ne modifică și ne extind noțiunile despre ceea ce merită văzut și despre ceea ce avem dreptul să observăm. Ele alcătuiesc o gramatică și, mult mai important, o etică a privirii. În definitiv, rezultatul grandios al demersului fotografic este acela de a ne da impresia că putem îngloba întreaga lume în minte, sub forma unei antologii de imagini.

Să colecționezi fotografii înseamnă să colecționezi lumea. Filmele și programele de televiziune își răsfrâng reflexiile luminoase, strălucesc și apoi dispar. În cazul fotografiei, imaginea devine un obiect de dimensiuni convenabile, ieftin de produs, ușor de transportat, de colecționat și de depozitat. În *Carabinierii* lui Godard (1963), doi țărani greoi și obtuzi sunt ademeniți să se înroleze în Armata Regală cu promisiunea că vor putea jefui, viola,

și omorî după bunul plac sau că vor putea face orice doresc dușmanului și, firește, că se vor îmbogăți. Însă valiza cu prăzi de război pe care Michel-Ange și Ulysse o aduc triumfători acasă nevestelor după mulți ani se dovedește a fi plină doar de cărți poștale, sute de cărți poștale despre Monumente, Magazine, Mamifere, Minunile Naturii, Căi de Transport, Opere de Artă și alte comori secrete din toate colțurile lumii. Ironia lui Godard parodiază magia echivocă a imaginii fotografice. Fotografiile sunt poate cele mai misterioase dintre obiectele care astăzi alcătuiesc și consolidează mediul pe care îl recunoaștem ca modern. Fotografiile reprezintă experiențe imortalizate, iar aparatul foto este instrumentul ideal al conștiinței însetate de cunoaștere.

Fotografierea presupune însușirea obiectului fotografiat. Înseamnă plasarea într-o anumită relație cu lumea, relație resimțită drept cunoaștere și, astfel, drept putere. Considerat deja prima cauză a alienării, mecanismul prin care omenirea a abstractizat lumea în cuvinte tipărite este posibil să fi dat naștere acelui surplus de energie faustiană și de degradare psihică, care au dus la crearea societății moderne, anorganice. Dar tiparul pare o formă mai puțin periculoasă de diluare a lumii, de a o transforma într-un obiect mental, decât cea a imaginii fotografice care, în prezent, ne oferă cele mai multe cunoștințe despre trecut și despre orizonturile prezentului. Ceea ce se scrie despre cineva sau despre un eveniment reprezintă, de fapt, o interpretare, la fel ca declarațiile vizuale realizate manual, picturile și desenele. Imaginile fotografiate nu par declarații despre lume, ci fragmente ale ei, miniaturi de realitate pe care oricine le poate produce sau procura.

Fotografiile, reduceri la scară ale lumii, sunt, la rândul lor, reduse, mărite, reîncadrate, retușate, manipulate, falsificate. Îmbătrânesc, atinse de fragilitatea inerentă obiectelor de hârtie, dispar, devin prețioase, sunt cumpărate, vândute, reproduse. Cuprind în ele lumea și în același

timp au nevoie să fie cuprinse. Sunt lipite în albume, înrămate, așezate pe mese, agățate pe pereți, proiectate ca diapozitive. Sunt publicate de ziare și reviste, sortate aflabetic de poliție; expuse în muzee, adunate în volume de edituri.

Timp de zeci de ani, albumele au constituit modalitatea consacrată de aranjare (și, de obicei, de micșorare) a fotografiilor, garantându-le astfel longevitatea, ba chiar nemurirea — ele fiind obiecte fragile, ușor de distrus sau de rătăcit — și un public larg. Firește, cuprinsă într-un album, o fotografie este imaginea unei imagini. Dar fiind în sine un obiect tipărit, cu o suprafață netedă, își pierde mult mai puțin din calitatea originală atunci când este reprodusă într-un album, comparativ cu o pictură. Și totuși, albumul nu reprezintă cea mai potrivită formă de introducere a unui grup de fotografii în circuitul general. Ordinea în care fotografiile vor fi privite este dictată aici de ordinea paginilor, deși nimic nu obligă cititorii să o respecte și nici nu le impune un interval de timp pentru fiecare în parte. Filmul lui Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), o meditație genial orchestrată despre fotografiile de orice fel și pe orice temă, sugerează o modalitate mai subtilă și mai riguroasă de cuprindere (și de mărire) a fotografiilor. Ordinea și intervalul de timp alocat contemplării unei fotografii sunt impuse, ceea ce conferă claritate vizuală și impact emoțional. Dar fotografiile translatate în film nu mai pot fi colecționate, ca atunci când sunt reproduse în albume.

Fotografiile furnizează dovezi. Lucrurile despre care auzim, dar pe care ne este greu să le credem, par demonstrate când le vedem într-o fotografie. Una dintre funcțiile fotografiei este cea de document care incriminează. Utilizate inițial de poliția pariziană, în timpul arestărilor sângeroase ale comunarzilor din iunie 1871, fotografia a devenit un instrument de supraveghere și control al populației din

ce în ce mai mobile. O altă funcție a ei este cea demonstrativă: o fotografie este dovada indiscutabilă că un anumit lucru s-a întâmplat. Imaginea poate distorsiona realitatea, dar se presupune mereu că există, sau a existat, ceva care exact așa cum o arată imaginea. Oricare ar fi limitările (amatorismul) sau pretențiile (creativitatea) ale fiecărui fotografului, o fotografie — orice fotografie — pare să aibă o relație mai inocentă, și astfel mult mai fidelă, cu realitatea vizibilă decât alte obiecte mimetice. Timp de zeci de ani, maeștrii imaginii nobile, precum Alfred Stieglitz sau Paul Strand, în demersul de creare a unor fotografii puternice și memorabile, și-au dorit înainte de toate să surprindă insolitul. La fel procedează și posesorul unui Polaroid, pentru care fotografiile sunt o modalitate rapidă și la îndemână de luat notițe, sau amatorul înarmat cu un Brownie care creează instantanee ca suvenire ale vieții cotidiene.

Dacă o pictură sau o descriere în proză nu poate fi decât o interpretare limitat-selectivă, o fotografie poate funcționa ca o transparență limitat-selectivă. Însă, în ciuda premisei de acuratețe care conferă autoritate, seducție și interes tuturor fotografiilor, munca fotografilor nu constituie o excepție de la negocierea subtilă dintre artă și adevăr. Chiar și atunci când fotografii sunt preocupați de oglindirea realității, sunt în continuare bântuiți de imperativele tacite ale gustului și ale conștiinței. Extraordinar de talentații membri ai proiectului fotografic Farm Security Administration, de la sfârșitul anilor '30 (printre care, Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee), au făcut zeci de portrete frontale unuia dintre fermieri, până au fost mulțumiți de ceea ce au surprins pe film: expresia exactă a feței subiectului care să le confirme propriile noțiuni de sărăcie, lumină, demnitate, textură, exploatare și geometrie. Când hotărăsc cum să arate o imagine, alegând o expunere anume, fotografii impun mereu standarde subiecților. Deși, într-un fel, aparatul

foto surprinde într-adevăr realitatea, nelimitându-se la interpretarea ei, fotografiile interpretează lumea în aceeași măsură ca o pictură sau un desen. Chair și atunci când actul de a fotografia este nedescriminatoriu, neorganizat sau depersonalizat, demersul rămâne didactic. Însăși pasivitatea — și ubicuitatea — înregistrării fotografice reprezintă „mesajul" fotografiei, agresiunea sa.

Imaginile care idealizează (precum fotografiile de modă sau cele cu animale) nu sunt mai puțin agresive decât cele care surprind cu mândrie banalul (de exemplu, portretele de grup cu clasa, naturile statice sumbre sau pozele de buletin). Utilizarea aparatului foto conține o agresiune implicită, fapt evident în anii 1840-1850 (deceniile glorioase ale fotografiei), precum și în deceniile următoare, în care tehnologia a făcut posibilă diseminarea crescândă a mentalității care privește lumea ca un set de potențiale fotografii. Chiar și pentru maeștrii timpurii, precum David Octavius Hill și Julia Margaret Cameron, care au folosit aparatul foto pentru a obține imagini picturale, scopul fotografiatului era departe de cel urmărit de pictori. De la început, fotografia și-a propus surprinderea unui număr cât mai mare de subiecte. Pictura nu a avut niciodată un scop atât de ambițios. Industrializarea ulterioară a tehnologiei aparatului fotografic nu a făcut decât să confirme promisiunea inițială inerentă a fotografiei: democratizarea tuturor experiențelor prin transpunerea lor în imagini.

Acea epocă în care procesul de fotografiere presupunea utilizarea unor mecanisme extrem de complicate și scumpe — jucării pentru cei inteligenți, bogați sau pasionați — pare foarte îndepărtată de cea a aparatelor foto de buzunar care permit oricui să facă poze. Primele aparate foto, produse în Franța și Anglia, în anii 1840 puteau fi folosite doar de inventatorii lor și de cei foarte pasionați. Deoarce nu existau fotografi profesioniști, nu puteau exista nici amatori, iar fotografierea nu avea un scop

social evident; era inutilă, adică o ocupație artistică, deși fără pretenții la statutul de artă. Numai după industrializarea sa, fotografia a devenit artă. Și pentru că industrializarea a conferit utilitate socială acțiunii fotografului, reacția împotriva acestei utilități a consolidat conștientizarea de sine a fotografiei ca artă.

Recent, fotografia a devenit o distracție aproape la fel de comună ca sexul sau dansul — ceea ce înseamnă că, la fel ca orice altă artă produsă în masă, nu este practicată de majoritatea oamenilor ca artă. Este un ritual social, o cale de apărare împotriva tristeții și un instrument al puterii.

Imortalizarea realizărilor celor din familie (sau din alte cercuri de cunoscuți) este cea mai timpurie folosire populară a fotografiei. De mai mult de-un secol, fotografia de nuntă a devenit parte integrantă a ceremoniei, în aceeași măsură ca replicile. Aparatele foto fac parte din viața de familie. Un studiu sociologic efectuat în Franța a arătat că în majoritatea gospodăriilor există un aparat foto, iar în cele în care sunt copii, șansele sunt de două ori mai mari să se găsească un aparat foto decât în cele fără copii. A nu face poze copiilor, mai ales când sunt mici, e un semn de indiferență din partea părinților, în același fel în care sustragerea de la pozele de absolvire a liceului este un gest de revoltă adolescentină.

Prin fotografii, fiecare familie își construiește o cronică-portret, un fel de trusă portabilă de imagini care depune mărturie pentru legăturile membrilor ei. Contează prea puțin ce anume se fotografiază, atâta timp cât fotografiile sunt făcute și păstrate cu drag. Fotografia devine un ritual familiar exact în momentul în care, în țările industrializate din Europa și America, instituția familiei este supusă unei intervenții chirurgicale radicale. Pe măsură ce nucleul familial este separat de familia extinsă, fotografia intervine pentru a păstra și a reafirma simbolic continuitatea și extinderea vieții de familie.

Urme fantomatice, fotografiile oferă o mărturie a existenței rudelor risipite. Un album cu fotografii de familie acoperă familia extinsă în general și, deseori, este tot ce rămâne din ea.

Deși fotografiile oferă oamenilor posesia imaginară a unui trecut ireal, îi ajută în același timp să posede spațiul în care ei nu se simt în siguranță. Astfel, fotografia se dezvoltă în tandem cu una dintre activitățile tipice vieții moderne: turismul. Pentru prima dată în istorie, grupuri mari de oameni călătoresc în mod regulat în afara teritoriilor în care locuiesc, pentru scurte perioade de timp. Și pare nefiresc să călătorești fără un aparat foto. Fotografiile vor fi dovezi incontestabile ale călătoriei, vor demonstra că planurile au fost urmate, că a fost distractiv. Fotografiile documentează momentele de relaxare petrecute departe de ochii familiei, ai cercului de prieteni, ai vecinilor. Dar dependența de aparatul foto, ca dispozitiv care transformă experiența în realitate, nu dispare dacă oamenii călătoresc mai mult. A face fotografii satisface atât nevoia acumulării de către cosmopoliți a imaginilor-trofee care documentează călătoria cu barca pe Nilul Alb sau cele paisprezece zile în China, cât și pe cea a turiștilor din clasa de mijloc, care fac instantanee cu Turnul Eiffel sau cascada Niagara.

Modalitate de certificare a experienței, fotografierea este în același timp un proces de selecție, limitând experiența la căutarea celor fotogenici, convertind experiența într-o imagine, într-un suvenir. Călătoria devine un prilej de acumulare a fotografiilor. A face poze este o activitate liniștitoare, care atenuează sentimentul de dezorientare, care poate fi exacerbat de călătorie. Majoritatea turiștilor se simt obligați să privească prin obiectiv tot ceea li se pare remarcabil. Neștiind cum să reacționeze, ei fac o fotografie. Aceasta dă formă experienței: te oprești, faci o fotografie și pleci mai departe. Această metodă este cu precădere la îndemâna celor afectați de o etică foarte rigidă a muncii: germani, japonezi și americani. Folosirea aparatului foto

temperează anxietatea celor dedicați muncii, provocată de faptul că nu muncesc în vacanță, când se presupune că trebuie să se distreze. Au ceva de făcut, un surogat prietenos de muncă: pot face poze.

Cei deposedați de trecut par a fi cei mai avizi fotografi, acasă și în străinătate. Toți cei care trăiesc într-o societate industrializată sunt obligați să renunțe treptat la trecut, dar în anumite țări, precum Statele Unite sau Japonia, ruptura cu trecutul a fost extrem de traumatizantă. La începutul anilor '70, modelul turistului american necizelat din anii '50-'60, bogat și superficial, a fost înlocuit cu modelul turistului japonez gregar, proaspăt eliberat din închisoarea sa insulară de către miracolul yenului supraapreciat și înarmat de obicei cu două aparate foto.

Fotografia a devenit unul dintre principalele instrumente de trăire, oferind iluzia participării. O reclamă de o pagină înfățișează un grup restrâns de oameni, adunați laolaltă, privind în depărtare, toți cu o expresie uimită, intrigată, supărată, în afară de unul. Acesta ține un aparat foto în dreptul feței; pare sigur pe el, aproape că zâmbește. Dacă ceilalți sunt spectatori pasivi, în mod evident alarmați, aparatul foto îl transformă pe acesta într-un element activ, într-un voyeur: doar el controlează situația. Ce văd acești oameni? Nu știm. Și nici nu contează. Este un Eveniment: ceva care merită văzut și astfel fotografiat. Textul reclamei, scris cu litere albe în partea de jos a imaginii arată ca o știre ce tocmai apare dintr-un teletext, alcătuită din numai șase cuvinte: „... Praga... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA." Speranțe năruite, întâmplări din tinerețe, războaie coloniale și sporturi de iarnă, toate sunt la fel, egalizate de aparatul foto. Fotografierea a instaurat o relație de voyeurism cronic cu lumea, care egalizează semnificațiile tuturor evenimentelor.

O fotografie nu este doar rezultatul întâlnirii dintre un eveniment și un fotograf. A fotografia este un eveniment

în sine, cu drepturi, din ce în ce mai pregnante, de a se implica, de a invada sau de a ignora ceea ce se întâmplă. Felul în care înțelegem o situație este acum articulat de intervențiile aparatului foto. Omniprezența lui sugerează că timpul constă într-o succesiune de evenimente interesante, care merită fotografiate. Ceea ce înlesnește senzația că fiecare eveniment, odată ce a început, trebuie lăsat să se desfășoare, indiferent de caracterul moral, pentru a putea genera crearea a ceva nou: o fotografie. După încheierea evenimentului, imaginea va continua să existe, conferindu-i acestuia un soi de nemurire (sau importanță) de care, în alte condiții, nu s-ar fi bucurat. În vreme ce oamenii omoară alți oameni, fotograful rămâne în spatele aparatului său, dând naștere unui mic element al unei alte lumi: lumea-imagine care va rezista mult după noi.

Fotografierea este în primul rând un act de non-intervenție. Parte din ororile surprinse de fotojurnalismul de azi, precum imaginile unui bonz care întinde mâna spre canistra cu benzină, sau cele ale unei grupări de gherilă bengaleză în momentul în care înjunghie cu baioneta un colaboraționist cu mâinile legate la spate, provin din conștientizarea faptului că, în situația în care fotograful ar avea de ales între a fotografia și a salva o viață, este foarte plauzibil ca el să aleagă fotografia. Persoana care intervine nu poate consemna; persoana care consemnează nu poate interveni. Filmul extraordinar al lui Dziga Vertov, *Omul cu camera de filmat* (1929), oferă imaginea ideală a fotografului văzut în continuă mișcare, evoluând într-o panoramă a evenimentelor disparate cu o asemenea agilitate și viteză, încât o intervenție este în afara oricărei discuții. Filmul lui Hitchcock, *În spatele ferestrei* (1954), oferă imaginea complementară: fotograful interpretat de James Stewart dezvoltă, prin intermediul aparatului său, o relație intensă cu un singur eveniment, deoarece are piciorul rupt și este țintuit într-un scaun cu rotile; fiind temporar imobilizat, îi este imposibil să interacționeze cu ceea ce

vede, fapt care crește importanța fotografierii. Deși incompatibilă cu intervenția în sens fizic, utilizarea aparatului foto este totuși o formă de participare. Deși aparatul reprezintă un post de supraveghere, actul fotografierii este mai mult decât observare pasivă. Ca și voyeurismul sexual, este o modalitate — cel puțin tacită, dar adesea explicită — de a încuraja desfășurarea a ceea ce se întâmplă. A face o fotografie înseamnă a fi interesat de starea actuală a lucrurilor, păstrând neschimbat statu-quoul (cel puțin cât timp este necesar să iasă o fotografie „bună"), a fi complice cu ceea ce face un subiect să fie interesant, demn de a fi fotografiat — iar aici intră inclusiv, dacă este nevoie, suferința sau nefericirea unei alte persoane.

„Totdeauna m-am gândit la fotografie ca la ceva nerușinat, a fost unul dintre lucrurile care m-au atras la acest domeniu", scria Diane Arbus, „iar când am făcut prima fotografie, m-am simțit foarte perversă". Un fotograf profesionist poate fi considerat „nerușinat", ca să folosim termenul pop al lui Arbus, dacă fotograful caută subiecte percepute ca fiind îndoielnice, tabu sau marginale. Dar subiectele nerușinate sunt mai greu de găsit în zilele noastre. Și ce este de fapt pervers într-o fotografie? Dacă fotografii profesioniști au deseori fantezii sexuale în spatele obiectivului, poate că perversiunea constă în faptul că aceste fantezii sunt deopotrivă plauzibile și extrem de nepotrivite. În *Blowup* (1966), Antonioni îl pune pe fotograful de modă să stăruiască obsesiv asupra trupului Verușkăi, în timp ce o fotografiază. Nerușinare, într-adevăr! De fapt, fotografierea nu este o modalitate foarte bună de exprimare a interesului sexual față de cineva. Între fotograf și subiect trebuie să existe o distanță. Aparatul foto nu violează, nici măcar nu posedă, deși poate implica, deranja, depăși limitele, distorsiona, exploata și chiar, în sensul extrem al metaforei, asasina — toate acestea fiind activități

care, spre deosebire de mișcările sexuale, pot fi orchestrate de la distanță și cu o anumită detașare.

O fantezie sexuală mult mai puternică se regăsește în filmul extraordinar al lui Michael Powell, *Peeping Tom* (1960), care nu este despre un voyeur, ci despre un psihopat care ucide femei cu o armă ascunsă în aparatul foto, în timp ce le fotografiază. Personajul nu-și atinge nici măcar o dată victimele. Nu le dorește trupurile; vrea doar prezența lor sub forma imaginilor — cele care le înregistrează ultimele clipe — pe care le proiectează acasă, pentru plăcerea sa exclusivă. Filmul se bazează pe conexiunile dintre impotență și agresiune, privirea profesionalizată și cruzime, ceea ce conduce spre fantezia centrală legată de aparatul foto. Aparatul ca falus este, cel mult, o variantă ștearsă a metaforei evidente pe care toata lumea o folosește fără jenă. Oricât de vag conștientizăm această fantezie, o folosim de fiecare dată când vorbim despre „încărcarea" și „țintirea" aparatului sau despre „tragerea" unui film.

Aparatul foto inițial era mai greu de manipulat și de încărcat decât o muschetă Brown Bess. Aparatul modern încearcă să fie o armă cu laser. Iată cum sună o reclamă:

> „Yashica Electro-35 GT este aparatul de ultimă tehnologie pe care familia ta îl va adora. Poți face fotografii splendide atât ziua, cât și noaptea. Automat. Fără bătăi de cap. Trebuie doar să țintești, să focusez și să declanșezi. Computerul încorporat și declanșatorul electronic vor face restul."

Asemenea unei mașini, aparatul foto este descris ca o armă, cât mai automatizată posibil, gata de declanșare. Gustul publicului cere o tehnologie accesibilă, invizibilă. Producătorii au grijă să-și asigure clienții că fotografierea nu implică niciun fel de abilități sau cunoștințe specializate, că aparatul este atotștiutor și că răspunde chiar

și celei mai mici presiuni a voinței. E la fel de simplu ca răsucirea cheii în contact sau apăsarea pe trăgaci.

Asemenea armelor și mașinilor, aparatele foto sunt mașinării ale fanteziei, a căror folosire creează dependență. Dar, în ciuda extravaganțelor din limbajul obișnuit sau publicitar, ele nu sunt mortale. În hiperbola care promovează mașinile la fel ca armele, există măcar acest adevăr: cu excepția perioadelor de război, mașinile omoară mai mulți oameni decât armele. Aparatul-armă nu omoară, așa că metafora omniprezentă pare a fi o cacialma, similară fanteziei masculine de a avea o pușcă, un cuțit sau un instrument între picioare. Și totuși, actul de a fotografia este cumva agresiv. A fotografia oamenii înseamnă a-i viola, văzându-i așa cum ei nu se văd niciodată, cunoscându-i așa cum ei nu se pot cunoaște niciodată, a-i transforma în obiecte care pot fi posedate simbolic. Așa cum aparatul foto este sublimarea unei arme, fotografierea cuiva e o crimă sublimată: o crimă de la distanță, în spiritul unei epoci triste, temătoare.

În cele din urmă, oamenii vor învăța să-și exteriorizeze agresiunea mai degrabă prin intermediul aparatului foto decât prin arme, rezultatul fiind o lume și mai sufocată de imagini. Un exemplu de situație în care oamenii au trecut de la gloanțe la film este safariul fotografic care îl înlocuiește pe cel propriu-zis în Africa de Est. Vânătorii sunt acum înarmați cu aparate Hasselblad, nu cu puști Winchester. În loc să se uite prin cătare pentru a ținti, privesc prin obiectiv pentru a compune o imagine. În Londra sfârșitului de secol al XIX-lea, Samuel Butler s-a plâns că „există un fotograf în fiecare tufiș, patrulând teritoriul precum leii ce rag în căutarea prăzii". Acum, fotograful este cel care hăituiește fiarele, prea împuținate pentru a fi omorâte. Armele s-au metamorfozat în aparate foto, în această comedie onorabilă a safariului ecologic, pentru că natura a încetat să fie ce-a fost dintotdeauna: forța în fața căreia oamenii au nevoie de protecție. Acum natura —

îmblânzită, fragilă, mortală — trebuie protejată de oameni. Când suntem speriați, tragem. Dar când suntem nostalgici, facem poze.

Trăim o epocă nostalgică, iar fotografiile promovează activ nostalgia. Fotografia este o artă elegiacă, a crepusculului. Majoritatea subiectelor fotografiate sunt, prin simplul fapt de a fi fost imortalizate, atinse de patos. Un subiect urât sau grotesc poate fi emoționant deoarece atenția fotografului i-a conferit demnitate. Un subiect frumos poate inspira tristețe pentru că s-a învechit sau pentru că nu mai există. Toate fotografiile sunt instanțe de *memento mori*. A fotografia înseamnă a participa la condiția muritoare, la vulnerabilitatea și metamorfozarea altei persoane (sau altui lucru). Prin decuparea unui moment precis și „înghețarea" lui, toate fotografiile sunt martorii trecerii imuabile a timpului.

Aparatele foto au început multiplicarea lumii în momentul în care peisajul uman a început să se transforme într-un ritm vertiginos: în vreme ce nenumărate forme de viață biologică și socială dispar într-un interval scurt de timp, un dispozitiv este capabil să înregistreze ceea ce dispare. Parisul schimbător, cu texturile sale complexe din timpul lui Atget sau Brassaï a dispărut aproape în întregime. Asemenea rudelor și prietenilor defuncți păstrați în albumul de familie, a căror prezență în fotografii ne exorcizează o parte din anxietatea și remușcarea cauzate de dispariția lor, fotografiile cartierelor acum demolate, ale zonelor rurale desfigurate și aride ne oferă o relație minimală cu trecutul.

O fotografie este în aceeași măsură o pseudo-prezență și o dovadă a absenței. Ca focul dintr-un șemineu, fotografiile, mai ales ale oamenilor, ale peisajelor îndepărtate și ale orașelor din trecutul acum dispărut, sunt stimulente ale reveriei. Sentimentul intangibilului evocabil prin fotografii hrănește în mod direct sentimentele erotice ale celor pentru care dorința este accentuată de distanță.

Fotografia iubitului, ascunsă în portofelul unei femei căsătorite, posterul unui star rock, agățat deasupra patului unui adolescent, insigna cu imaginea de campanie a unui politician prinsă la reverul hainei, instantaneele cu copii ale unui taximetrist, păstrate în parasolar, toate aceste utilizări talismanice ale fotografiei exprimă trăiri deopotrivă afective și de sorginte magică: sunt încercări de a contacta sau de a avea impact asupra unei alte realități.

Fotografiile pot încuraja dorința în cel mai direct și practic mod, atunci când cineva colecționează fotografii pentru a le folosi ca stimulent pentru masturbare. Problema este mult mai complexă atunci când fotografiile sunt folosite pentru a stimula impulsuri morale. Dorința nu are istorie, ea este trăită în toate împrejurările și contextele în imediatul său. Este stimulată de arhetipuri și, astfel, abstractă. Dar trăirile morale sunt încastrate în istorie, ale cărei personaje sunt concrete și ale cărei situații sunt întotdeauna specifice. Astfel, reguli aproape contradictorii normează folosirea fotografiei pentru trezirea dorinței și pentru trezirea conștiinței. Imaginile care mobilizează conștiința sunt legate de o anumită situație istorică. Cu cât sunt mai generale, cu atât sunt mai puțin eficiente.

O fotografie care înfățișează zone până atunci necunoscute nefericirii poate avea impact asupra opiniei publice doar dacă există un context și o atitudine propice. Imaginile fotografului Mathew Brady și ale colegilor săi despre ororile de pe câmpurile de luptă n-au reușit să-i facă pe oameni să renunțe la continuarea Războiul Civil. Fotografiile cu prizonierii scheletici, îmbrăcați în zdrențe, de la închisoarea din Andersonville au dezlănțuit opinia publică din Nord împotriva Sudului. (Efectul fotografiilor de la Andersonville a fost în parte datorat și noutății fotografiei în acea epocă.) Maturitatea politică a multor americani în perioada anilor '60 le-a permis să privească în față oroarea înfățișată de fotografiile făcute de Dorothea

Lange în 1942 populației *nisei*, de pe Coasta de Vest, când erau transportați în tabere de muncă forțată: o crimă comisă de guvern împotriva unui grup mare de cetățeni americani. Puțini dintre cei care au văzut imaginile în anii '40 ar fi putut avea o reacție atât de lipsită de echivoc; posibiliatea unei asemenea reacții a fost camuflată de consensul pro-război. Fotografiile nu pot genera o atitudine morală, dar o pot sprijini sau pot contribui la nașterea ei.

Fotografiile pot fi mai impresionante decât imaginile în mișcare, deoarece reprezintă un anumit fragment de timp, nu un interval. Televiziunea este un șir de imagini neselectate, fiecare dintre ele anulând-o pe cea anterioară. Orice fotografie este un moment privilegiat, transformat într-un obiect subțire pe care îl putem păstra și privi din nou. Fotografii precum cea de pe prima pagină a ziarelor din 1972, înfățișând un băiat din Vietnamul de Sud, gol, împroșcat cu napalm american, în timp ce aleargă pe o autostradă cu brațele deschise spre aparatul foto, urlând de durere, au contribuit probabil mai mult la creșterea repulsiei publicului față de război decât sute de ore de violențe televizate.

Ne-ar plăcea să credem că publicul american nu ar fi susținut atât de unanim legitimarea războiului din Coreea dacă i s-ar fi pus la dispoziție mărturiile fotografice ale devastărilor din Coreea, un ecocid și un genocid care, în anumite privințe, au fost mult mai sistematice decât cele săvârșite asupra Vietnamului zece ani mai târziu. Dar această presupunere este nefondată. Publicul nu a văzut astfel de fotografii, deoarece, ideologic vorbind, nu a existat loc pentru ele. Nimeni nu s-a întors cu fotografii ale vieții de zi cu zi din Phenian, pentru a arăta că inamicul are o față umană, așa cum au făcut-o Felix Greene și Marc Ribaud cu imaginile din Hanoi. Americanii au avut acces la fotografii cu suferințele vietnamezilor (multe provenind, de altfel, din surse militare, fiind făcute pentru cu totul alte motive), deoarece jurnaliștii s-au simțit sprijiniți în

eforturile lor de a obține astfel de fotografii, evenimentul fiind definit de un număr semnificativ de oameni ca un război colonialist sălbatic. Războiul din Coreea a fost înțeles diferit, ca parte a unei confruntări drepte a Lumii Libere cu Uniunea Sovietică și China. În acest context, fotografiile înfățișând cruzimea puterii de război nelimitate a Americii ar fi fost irelevante.

Deși un eveniment a ajuns să însemne ceva demn de fotografiat, ideologia (în sensul cel mai larg) este cea care determină ce anume constituie un eveniment. Nu pot exista dovezi, fotografice sau de alt fel, ale unui eveniment până când acesta nu este denumit și descris. Iar dovezile fotografice nu pot niciodată construi — sau, mai corect, identifica — evenimente; contribuția fotografiei succede întotdeauna numirea evenimentului. Dar ceea ce determină posibilitatea de a fi afectat moral de fotografii este existența unei conștiințe politice relevante. Fără politică, fotografiile unui masacru istoric vor fi receptate cel mai probabil ca ireale sau ca o lovitură demoralizantă emoțional.

Calitatea emoțiilor, inclusiv revolta morală, pe care oamenii le pot simți atunci când privesc fotografii cu cei oprimați, exploatați, înfometați sau masacrați depinde de gradul de familiaritate cu astfel de imagini. Fotografiile lui Don McCullin cu locuitorii subnutriți din Biafra, făcute la începutul anilor '70, au avut un impact scăzut, în comparație cu cele ce imortalizaseră victimele foametei din India la începutul anilor '50, deoarece imaginile de acest fel deveniseră între timp banale; fotografiile cu familiile de tuaregi murind de foame în regiunea subsahariană, apărute în revistele de pretutindeni în 1973 au părut multora o reluare de nesuportat a unei atrocități deja cunoscute.

Fotografiile șochează doar dacă arată și ceva nou. Din nefericire, mizele cresc continuu, parțial și din cauza acestei proliferări a imaginilor cu atrocități. Primul contact al unei persoane cu inventarul fotografic al celor mai crâncene orori este o formă de revelație, prototipul revelației

moderne: o epifanie negativă. Pentru mine, a fost provocată de fotografiile de la Bergen-Belsen și Dachau, pe care le-am găsit întâmplător într-o librărie din Santa Monica, în iulie 1945. Nimic din ceea ce văzusem până atunci — în fotografii sau în viața de toate zilele — nu m-a străpuns atât de adânc, de dureros. Pot spune că viața mea este împărțită în două perioade, cea anterioară descoperirii acestor fotografii (la doisprezece ani) și cea de după, deși au trecut câțiva ani buni până am înțeles cu adevărat despre ce era vorba în ele. De ce a fost bine că le-am văzut? Erau doar fotografii ale unui eveniment despre care auzisem câte ceva și pe care nu-l puteam influența, ale unei suferințe pe care nu mi-o puteam imagina sau atenua în vreun fel. Când am privit aceste fotografii, ceva s-a rupt în mine. Depășisem o limită, nu doar cea a ororii. M-am simțit irevocabil îndurerată, rănită, dar o parte din sentimentele mele s-au călit; ceva a murit în mine; ceva încă plânge.

Să suferi e una, să trăiești cu imaginile fotografiate ale suferinței e alta, și nu presupune neapărat călirea conștiinței sau a puterii de a arăta compasiune. Ba chiar le poate corupe. Odată ce ai început să vezi astfel de imagini, intri pe panta de a vedea din ce în ce mai multe. Imaginile te încremenesc. Te anesteziază. Un eveniment privit prin intermediul fotografiilor devine în mod cert mai real decât în lipsa acestora — este suficient să ne gândim la războiul din Vietnam. (Iar pentru un contraexemplu, să luăm Arhipelagul Gulag, de unde nu există fotografii). Dar după vizualizarea repetată a imaginilor, evenimentul ni se va părea din ce în ce mai puțin real.

Aceeași regulă este valabilă pentru cruzime și pentru pornografie. Șocul atrocităților fotografiate se diminuează după vizualizări repetate, în același fel în care surpriza și confuzia resimțite de cel care vede prima dată un film porno se estompează pe măsură ce vede mai multe. Simțul tabuului care ne provoacă indignare și suferință nu este

mai puternic decât cel al tabuului care normează definirea obscenului. Ambele au fost greu încercate în ultimii ani. Cuprinzătorul catalog fotografic al nefericirii și al nedreptății din întreaga lume ne-a oferit tuturor o oarecare familiaritate cu atrocitatea, făcând îngrozitorul să pară mai banal, prezentându-l ca pe ceva familiar, depărtat („e doar o fotografie"), inevitabil. La momentul apariției primelor fotografii din lagărele de concentrare naziste, nu era nimic banal în aceste imagini. După treizeci de ani, s-a ajuns la saturație. În ultimele decenii, fotografia „implicată" a aneantizat și a incitat conștiința în egală măsură.

Conținutul etic al unei fotografii este fragil. Cu posibila excepție a imaginilor care prezintă orori precum lagărele naziste, care au căpătat statut de repere etice, majoritatea fotografiilor nu-și păstrează încărcătura emoțională. O fotografie din 1900 care emoționa la acel moment prin subiectul ei, ne emoționează astăzi mai degrabă pentru că este în 1900. Calitățile specifice și intențiile fotografiei tind să fie înghițite de patosul generalizat al trecutului. Distanța estetică pare inserată în însăși experiența de a privi fotografiile, dacă nu imediat, atunci cu siguranță odată cu trecerea timpului. În cele din urmă, timpul transferă majoritatea fotografiilor, chiar și pe cele ale amatorilor, în zona artei.

Industrializarea fotografiei a determinat asimilarea ei rapidă în mecanismele raționale — adică, birocratice — de guvernare a societății. Nemaifiind imagini de jucărie, fotografiile au devenit parte din structura generală a mediului, repere și confirmări ale acelei abordări reducționiste a realității care este considerată îndeobște realistă. Fotografiile au fost înregimentate în serviciul unor importante instituții de control, mai ales a familiei și a poliției, ca obiecte simbolice și, respectiv, de informare. Astfel, în inventarierea birocratică a lumii, multe documente importante

nu sunt valabile decât dacă au atașată dovada fotografică a feței respectivei persoane.

Viziunea „realistă" a lumii compatibilă cu birocrația redefinește cunoașterea ca sumă a tehnicilor și a informației. Fotografiile sunt apreciate pentru că oferă informație. Pentru spioni, meteorologi, anchetatori, arheologi, de exemplu, valoarea lor este inestimabilă. Dar în situațiile în care majoritatea oamenilor folosesc fotografiile, valoarea lor ca informație este similară cu cea a ficțiunii. Informația dată de fotografii devine importantă în acel moment al istoriei culturale, în care se consideră că fiecare dintre noi are dreptul la ceea ce numim „știri". Fotografiile au fost considerate o modalitate de a oferi informații și celor mai puțin interesați de citit. Ziarul *Daily News*, de pildă, încă se definește ca „Ziarul în imagini al New Yorkului", miza pentru o identitate populistă. La extrema cealaltă, *Le monde*, un ziar gândit și realizat pentru cititori cultivați, nu publică fotografii deloc. În acest caz se pleacă de la premisa că o fotografie n-ar face decât să ilustreze analiza conținută într-un articol.

Imaginea fotografică a dat un nou înțeles noțiunii de informație. Fotografia reprezintă o fărâmă de spațiu și timp. Într-o lume guvernată de imagini fotografice, toate granițele („cadrele") par arbitrare. Orice poate fi separat, decupat din întreg, printr-o abordare diferită. (Și invers, orice poate fi adăugat la altceva). Fotografia consolidează o viziune nominalistă a realității sociale înțelese ca alcătuită din mici unități aparent infinite ca număr, la fel cum infinit este numărul fotografiilor care se pot face despre un anumit subiect. Prin fotografii, lumea devine o serie de particule independente, disparate, iar istoria, trecută și prezentă, un set de anecdote și de fapte diverse. Aparatul foto atomizează realitatea, făcând-o gestionabilă și opacă. Este o perspectivă asupra lumii care neagă conexiunile, continuitatea, dar care conferă fiecărui moment caracteristica misterului. Orice fotografie are înțelesuri

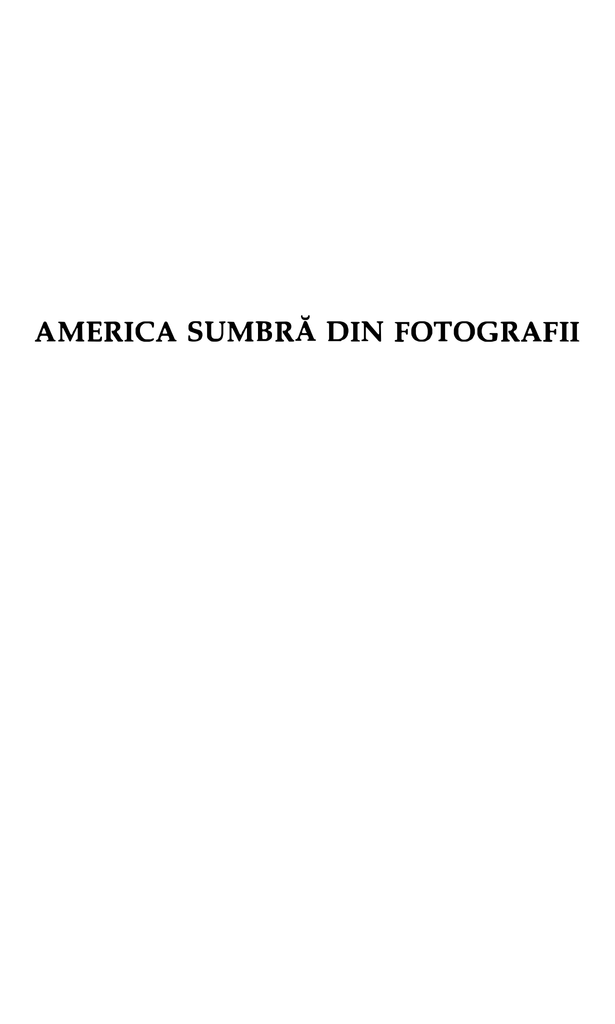
multiple; într-adevăr, să vezi în formă fotografică echivalează cu interacțiunea cu un potențial obiect de fascinație. Înțelepciunea esențială a imaginii fotografice este de a spune: „Aceasta este suprafața. Acum, gândiți-vă — sau, mai degrabă, simțiți, intuiți — ce este dincolo de ea, cum trebuie să fie acea realitate care arată așa." Fotografiile, care în sine nu pot explica nimic, reprezintă invitații inepuizabile la deducție, speculație și fantezie.

Fotografia presupune că putem cunoaște lumea dacă o acceptăm așa cum o înregistrează aparatul foto. Ceea ce este contrar înțelegerii, care pornește de la premisa *ne*-acceptării lumii în baza felului în care arată. Toate posibilitățile înțelegerii se bazează pe capacitatea de a spune nu. Mai exact, nimeni nu înțelege nimic dintr-o fotografie. Firește, fotografiile completează spații goale existente între imaginile mentale pe care le avem despre prezent și trecut: de exemplu, imaginile lui Jacob Riis în care a surprins cartierele mizere ale New Yorkului din anii 1880 sunt foarte instructive pentru cei care nu sunt conștienți de proporțiile dickensiene ale sărăciei urbane din America de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Cu toate acestea, aparatul foto redă realitatea ascunzând mai mult decât arătând. Așa cum observa Brecht, o fotografie a uzinelor Krupp nu dezvăluie nimic despre organizație. Spre deosebire de relația de iubire, bazată pe felul în care ceva sau cineva arată, înțelegerea se bazează pe felul în care funcționează acel ceva sau cineva. Iar funcționarea se desfășoară în timp și trebuie explicată în funcție de timp. Numai ceea ce se poate nara ne poate face să înțelegem.

Limita cunoașterii fotografice a lumii este că, deși poate stimula conștiința, nu poate fi niciodată etică sau politică. Cunoașterea dobândită prin fotografii va fi mereu un tip de sentimentalism, cinic sau umanist. Va fi o cunoaștere la preț redus, un simulacru de cunoaștere, un simulacru de înțelepciune, la fel cum actul de a fotografia este un simulacru al posesiunii, un simulacru al violului.

Însăși muțenia a ceea ce este, ipotetic, inteligibil în fotografii constituie atracția și provocarea lor. Omniprezența fotografiilor are un efect incalculabil asupra sensibilității noastre etice. Adăugând unei lumi deja aglomerate lumea-duplicat a imaginilor, fotografia ne dă impresia că lumea este mai disponibilă decât în realitate.

Nevoia de a ne confirma realitatea și de a ne intensifica experiența prin intermediul fotografiilor reprezintă un consumerism estetic de care suntem toți dependenți. Societățile industriale își transformă cetățenii în toxicomani ai imaginilor; este forma cea mai irezistibilă de poluare mentală. Tânjirea dureroasă după frumusețe, după un sfârșit al căutărilor dincolo de suprafața lucrurilor, după o mântuire și o sărbătorire a lumii ca întreg — toate aceste elemente de trăire erotică se regăsesc în plăcerea pe care ne-o oferă fotografiile. Dar totodată sunt exprimate și alte trăiri, mai puțin eliberatoare. Nu este greșit să spunem că oamenii au *mania* de a fotografia: de a transforma experiența într-un mod de a vedea. În cele din urmă, a avea o experiență echivalează cu a o fotografia, iar participarea la un eveniment public devine din ce în ce mai mult sinonimă cu contemplarea lui într-o formă fotografiată. Mallarmé, cel mai rațional dintre esteții secolului al XIX-lea, spunea că totul există în lume pentru a sfârși în paginile unei cărți. Astăzi, totul există pentru a sfârși într-o fotografie.



AMERICA SUMBRĂ DIN FOTOGRAFII

Contemplând peisajele democratice ale culturii, Walt Whitman a încercat să vadă dincolo de diferența dintre frumusețe și urâțenie, dintre importanță și banalitate. El considera că orice discriminare a valorii, cu excepția celor mai generoase, reprezintă un gest servil sau snob. Unii dintre cei mai curajoși și deliranți profeți ai revoluției culturale americane au făcut afirmații semnificative în numele inocenței. Whitman sugera că frumusețea și urâțenia nu au constituit criterii de valoare pentru niciunul dintre cei care aveau o înțelegere suficient de cuprinzătoare a realului, a incluziunii și a vitalității experienței americane. Toate întâmplările, chiar și cele mai puțin plăcute, par incandescente în America lui Whitman, un spațiu ideal, pe care istoria l-a transformat în realitate, unde, „pe măsură ce se manifestă, faptele sunt scăldate în *lumină*".

Marea Revoluție Culturală Americană anunțată în prefața primei ediții a volumului *Fire de iarbă* (1855) nu a avut loc, ceea ce a fost dezamăgitor pentru mulți, dar nu a surprins pe nimeni. Un poet genial nu poate schimba de unul sigur climatul moral. Nici chiar atunci când are la dispoziție milioane de Gărzi Roșii. Ca orice corifeu al revoluției culturale, Whitman era convins că arta a fost deja depășită și demistificată de către realitate. „Statele Unite în sine sunt cel mai măreț poem". Dar atunci când revoluția culturală nu se înfăptuiește și cel mai măreț dintre

poeme pare mai puțin important în perioada Imperiului decât în cea a Republicii, artiștii au fost singurii care au luat în serios doctrina lui Whitman despre transcendența populistă a trans-evaluării democratice despre frumusețe și urâțenie, importanță și banalitate. Departe de a fi demistificate de realitate, artele americane — cu precădere fotografia — aspiră la realizarea procesului de demistificare.

În primele decenii de existență, fotografiile trebuiau să fie imagini idealizate. Acesta este în continuare scopul celor mai mulți fotografi amatori, pentru care o fotografie frumoasă este fotografia unui subiect frumos, precum o femeie sau un apus de soare. În 1915, Edward Steichen a fotografiat o sticlă cu lapte pe o scară de incendiu, un exemplu timpuriu al unei idei complet diferite despre fotografia frumoasă. Și începând cu anii '20, profesioniștii ambițioși, ale căror lucrări sunt expuse în muzee, s-au depărtat constant de subiectele lirice, explorând în mod conștient teme simple, sordide sau chiar insipide. În ultimii zeci de ani, fotografia a reușit cumva să revizuiască percepția generală despre frumos și urât, în concordanță cu viziunea lui Whitman. Dacă (folosind cuvintele lui Whitman) „fiecare obiect singular, condiție, combinație sau proces poate exprima frumusețe", este superficial să singularizezi unele lucruri ca fiind frumoase, iar altele nu. Dacă „tot ceea ce face și gândește o persoană este important", devine arbitrar să consideri anumite momente din viață importante, iar majoritatea celorlalte, banale.

A fotografia înseamnă a conferi importanță. Probabil că nu există niciun subiect care să nu poată fi înfrumusețat. Mai mult, probabil că nu există nicio modalitate de a suprima tendința inerentă a tuturor fotografiilor de a conferi valoare subiectelor lor. Dar semnificația valorii poate fi modificată, așa cum s-a întâmplat în percepția contemporană asupra fotografiei, care reprezintă o parodie a crezului lui Whitman. În conacul culturii predemocratice,

cineva care este fotografiat e o celebritate. Pe câmpiile nesfârșite ale experienței americane, așa cum au fost catalogate cu pasiune de Whitman și hiperbolizate ironic de Warhol, toată lumea este o celebritate. Nu există un moment mai important decât altul; nimeni nu este mai interesant decât altcineva.

În mottoul albumului de fotografii al lui Walker Evans, publicat de Museum of Modern Art apare un pasaj din Whitman care vestește tema celei mai nobile misiuni a fotografiei americane:

> Nu mă îndoiesc că grandoarea și frumusețea lumii sunt latente în cele mai mici crâmpeie ale lumii. Nu mă îndoiesc că există mult mai mult în banalitate, în insecte, în persoanele vulgare, în sclavi, în pitici, buruieni, în respingerea viscerală, decât aș fi crezut...

Whitman se gândea nu că abolea astfel frumusețea, ci că o generaliza. Același lucru l-au făcut, de-a lungul a multor generații, cei mai talentați fotografi americani în căutarea polemică a banalului și a vulgarului. Dar pentru fotografii americani care au ajuns la maturitate după al Doilea Război Mondial, mandatul lui Whitman, care cerea înregistrarea integrală a candorilor extravagante ale adevăratei experiențe americane, nu mai reprezintă o opțiune. Fotografiind pitici nu obții frumusețe și măreție. Obții pitici.

Pornind de la imaginile reproduse și consacrate în prestigioasa revistă *Camera Work* pe care Alfred Stieglitz le-a publicat din 1903 până în 1917 și pe care le-a expus din 1905 până în 1917 în galeria pe care o deținea în New York, pe Fifth Avenue, nr. 291 (intitulată inițial „Mica Galerie a Foto-Secesiunii", iar mai târziu „291") — revista și galeria reprezentând cel mai temerar forum de judecăți în spiritul lui Whitman —, fotografia americană a trecut de la afirmare la eroziune, pentru a ajunge, în cele din urmă,

o parodie a programului lui Whitman. Figura emblematică a acestui parcurs este Walker Evans. El a fost ultimul mare fotograf care a lucrat consecvent și încrezător într-un ton derivat din umanismul euforic al lui Whitman. Evans a rezumat etapa anterioară (de exemplu, fotografiile uluitoare cu imigranți și muncitori, realizate de Lewis Hine) și a anticipat extensiv fotografia mai rece, mai dură și mai sumbră care a urmat, prin seria vizionară de fotografii ale călătorilor din metroul new yorkez, pe care Evans le-a făcut cu un aparat ascuns, între 1939 și 1941. Dar Evans s-a distanțat dramatic de modul eroic în care viziunea whitmanescă a fost promovată de Stieglitz și de discipolii săi, condescendenți față de Hine. Evans considera lucrările lui Stieglitz prea „artistice".

Ca și Whitman, Stieglitz nu vedea nicio contradicție între a face din artă un instrument de identificare cu comunitatea și a promova artistul ca ego eroic, romantic, exprimându-se pe sine. În flamboiantul, excelentul volum de eseuri *Port of New York* (1924), Paul Rosenfeld l-a aclamat pe Stieglitz considerându-l unul dintre „marii susținători ai vieții. Nu există vreo fațetă a lumii prea casnică sau banală prin care acest om al camerelor obscure și al băilor chimice să nu se poată exprima în totalitate". Fotografierea, și astfel reabilitarea casnicului, a banalului și a umilului este totodată un mod ingenios de expresie individuală. „Fotograful — scrie Rosenfeld despre Stieglitz — a aruncat asupra lumii materiale năvodul artistului mai departe decât oricine înaintea sa ori contemporan cu el". Fotografia este un tip de exagerare, o acuplare eroică cu lumea materială. Ca și Hine, Evans a căutat o modalitate mai impersonală de afirmare, o reticență nobilă, o discreție lucidă. El nu a încercat să se exprime pe sine nici în imaginile arhitecturale impersonale ale fațadelor americane, nici în inventarele camerelor pe care adora să le facă, nici în portretele severe ale fermierilor din Sud, făcute la

sfârșitul anilor '30 (și publicate în albumul realizat împreună cu James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men*).

Dar chiar și fără inflexiunea eroică, proiectul lui Evans este tributar viziunii lui Whitman, prin nivelarea discriminărilor dintre frumos și urât, dintre important și banal. Fiecare lucru sau persoană fotografiată devine o fotografie și, astfel, echivalentul moral al oricărei alte fotografii. Aparatul lui Evans a conferit aceeași frumusețe formală fațadelor caselor victoriene din Boston, la începutul anilor '30, precum și magazinelor de pe străzile principale ale orașelor din Alabama în 1936. Dar aceasta a fost o nivelare ascendentă, nu descendentă. Evans își dorea ca fotografiile sale să fie „educate, prestigioase, transcendente". Universul moral al anilor '30 nu mai coincide cu al nostru, prin urmare aceste epitete sunt puțin credibile astăzi. Nimeni nu se așteaptă ca fotografia să fie educată. Nimeni nu-și poate imagina cum ar putea fi prestigioasă, nimeni nu înțelege cum ar putea ceva, cu atât mai puțin o fotografie, să fie transcendent.

Whitman predica empatia, armonia în conflict, unicitatea în diversitate. Poemele și prefețele scrise de el propun explicit, în repetate rânduri, călătoria amețitoare pe care o constituie comunicarea spirituală cu orice și oricine, la care se adaugă uniunea senzuală (atunci când avea loc). Această dorință de curtare a întregii lumi a dat tonul și forma poeziei sale. Poemele lui Whitman alcătuiesc o tehnologie psihică de fermecare a cititorului pe care îl transpune într-o nouă stare de a fi (un microcosmos al „noii ordini", imaginată pentru societate); ele sunt adevărate căi de transmitere a încărcăturilor de energie, precum mantrele. Repetiția, cadența bombastică, versurile continue, dicția agresivă se unifică într-o revărsare de revelații seculare, gândite să creeze impresia fizică de levitație în cititori, să îi ridice la înălțimile de unde se pot identifica astfel cu trecutul și cu întreaga comunitate a dorinței

americane. Dar acest mesaj de identificare cu alți americani ne este în prezent străin.

Ultimul suspin al îmbrățișării erotice whitmaniene a națiunii, însă universalizat și eliberat de toate cerințele, a fost exprimat de expoziția *Family of Man* (Familia Omului), organizată în 1955 de Edward Steichen, contemporanul lui Stieglitz și cofondatorul Foto-Secesiunii. 503 fotografii, realizate de 273 fotografi din 68 de țări au fost puse laolaltă pentru a demonstra că umanitatea e „una singură" și că ființele umane, în ciuda tuturor defectelor și a răutăților, sunt creaturi agreabile. Oamenii din fotografii reprezentau toate rasele, vârstele, clasele sociale, fizionomiile. Mulți dintre ei aveau trupuri excepțional de frumoase; alții aveau chipuri frumoase. După cum Whitman își îndemna cititorii poemelor să se identifice cu el însuși și cu întreaga Americă, Steichen și-a gândit expoziția astfel încât să permită fiecărui privitor să se identifice cu marea majoritate a celor fotografiați și, potențial cu subiectul fiecăreia dintre fotografii: cetățenii Fotografiei Mondiale.

Abia după 17 ani, în 1972, cu ocazia retrospectivei dedicate operei Dianei Arbus, fotografia avea să mai atragă un public atât de numeros la Museum of Modern Art. În expoziția lui Arbus, cele 112 fotografii, toate făcute de aceeași persoană și toate la fel — adică toți cei reprezentați arătau (într-un anume sens) la fel —, creau un sentiment opus căldurii liniștitoare a materialelor lui Steichen. În locul oamenilor cu înfățișare plăcută, surprinși în diferite activități cotidiene, expoziția lui Arbus alinia diverși monștri și oameni cu anomalii — majoritatea urâți, purtând haine grotești, nepotrivite, surprinși în decoruri sărăcăcioase, dezolante — care păreau că se opriseră special să pozeze și, de multe ori, să privească fix, conspirativ către public. Lucrările lui Arbus nu invită privitorii să se identifice cu acei paria și nefericiți pe care i-a fotografiat. Umanitatea nu este „una".

Fotografiile lui Arbus transmit mesajul anti-umanist pe care oamenii de bună credință ai anilor '70 își doresc să-l audă, la fel cum, în anii '50, și-au dorit să fie consolați și preocupați de umanismul sentimental. Între aceste două mesaje nu este o diferență atât de mare pe cât s-ar putea crede. Expoziția lui Steichen a fost optimistă, cea a lui Arbus pesimistă, dar ambele experiențe exprimă la fel de bine tendința de excludere a înțelegerii istorice a realității.

Alegerea fotografiilor lui Steichen pleacă de la premisa unei condiții sau naturi umane împărtășite de toată lumea. Dorind să arate că indivizii se nasc, lucrează și mor pretutindeni în același fel, „Familia Omului" neagă impactul determinant al istoriei, al diferențelor inerente naturale și istorice, al nedreptăților, al conflictelor. Fotografiile lui Arbus subminează politicul într-o manieră la fel de drastică, arătând o lume în care toți sunt niște străini, izolați fără speranță, imobilizați în identități și relații mecanice, infirme. Încurajările virtuoase ale antologiei fotografice alcătuite de Steichen și depresia rece a retrospectivei lui Arbus transformă atât istoria, cât și politica în instanțe irelevante. Prima o face prin universalizarea optimistă a condiției umane, cealaltă, prin atomizarea acesteia în oroare.

Cel mai frapant aspect al operei lui Arbus este faptul că fotografa pare să se fi înrolat într-una dintre cruciadele cele mai viguroase ale fotografiei, concentrându-se pe victime, pe cei năpăstuiți, însă fără a avea drept scop compasiunea căreia ar fi trebuit să-i slujească un asemenea proiect. Lucrările sale arată oameni jalnici, demni de milă și respingători, dar fără să caute un sentiment de compasiune. Din perspectiva a ceea ce s-ar putea numi abordare disociată, fotografiile au fost apreciate pentru candoarea și empatia lipsită de sentimentalism față de cei portretizați. Agresivitatea lor față de public a fost interpretată ca o realizare morală: fotografiile nu îngăduie privitorului să se distanțeze de subiect. Mai plauzibil, fotografiile lui

Arbus — îmbrățișînd abominabilul — sugerează o naivitate deopotrivă timidă și sinistră, bazată pe distanță, pe privilegiu, pe sentimentul că ceea ce privitorul este invitat să vadă este cu adevărat *un altul*. Bunuel, întrebat la un moment dat de ce face filme, a răspuns: „pentru a arăta că aceasta nu este cea mai bună dintre lumile posibile". Arbus a făcut fotografii pentru a arăta un lucru mai simplu: există o altă lume.

Această altă lume poate fi găsită, ca de obicei, în aceasta. Programatic interesată doar de fotografierea celor care „arată ciudat", Arbus a găsit subiecte din abundență în proximitatea sa. Balurile de travestiți și locuințele sociale mizere ale New Yorkului aveau suficiente personaje bizare. La fel, carnavalul din Maryland, unde Arbus a descoperit o perniță de ace umană, un hermafrodit cu un câine, un bărbat tatuat și un înghițitor de săbii albinos, precum și comunitățile de nudiști din New Jersey și Pennsylvania, Disneylandul și un platou de filmare hollywoodian, cu peisajele lor moarte sau false, fără oameni. Și spitalul de boli mintale, neidentificat, unde a făcut câteva dintre ultimele și cele mai tulburătoare fotografii ale sale. În plus, era viața de zi cu zi, cu nesfârșita sa ofertă de stranietăți, așteptând să fie descoperite. Aparatul foto are puterea de a surprinde oamenii normali în așa fel încât îi face să arate anormali. Fotograful alege stranietatea, o urmărește, o încadrează, o developează, îi dă un nume.

„Când vezi pe cineva pe stradă — scria Arbus — ceea ce observi este în primul rând defectul persoanei respective". Insistenta similaritate a lucrărilor lui Arbus, oricât de mult s-ar depărta de subiecții-prototip, demonstrează că sensibilitatea ei, înarmată cu un aparat foto, descoperă în toți durerea, perversitatea, maladia mentală. Două fotografii înfățișează bebeluși plângând; aceștia par dezaxați, nebuni. Asemănarea sau trăsătura comună cu altcineva constituie o sursă recurentă de nefast, conform normelor specifice privirii disociate a lui Arbus. Poate fi vorba de

două fete (nefiind surori) care poartă impermeabile identice, pe care Arbus le-a fotografiat în Central Park. Sau gemenii și tripleții care apar în câteva imagini. Multe fotografii par să arate, cu o mirare opresivă, faptul că doi oameni formează un cuplu straniu și că orice cuplu este bizar: heterosexual sau gay, negru sau alb, într-un azil sau într-un liceu. Oamenii arată excentric pentru că nu au haine, precum nudiștii. Sau tocmai pentru că au, cum este cazul chelneriței din tabăra de nudiști, care poartă un șorț. Orice subiect fotografiat de Arbus este straniu: un băiat pregătit să participe la o paradă de susținere a războiului, având pe cap pălăriuța de paie și în piept insigna cu „Bombardați Hanoi", regele și regina unui bal dansant al vârstnicilor, un cuplu urban, pe la treizeci de ani, lenevind în șezlonguri pe o peluză, o văduvă singură, în dormitorul său ticsit. În fotografia intitulată *Un uriaș evreu acasă, cu părinții lui în Bronx, NY, 1970*, părinții arată ca niște pitici, la fel de disproporționați ca și fiul lor enorm, aplecat deasupra lor, sub tavanul coborât al sufrageriei.

Forța fotografiilor lui Arbus își are originea în contrastul dintre subiectele dureroase înfățișate și calmul, atenția obiectivă, cu care sunt privite. Această calitate a atenției — caracteristică deopotrivă fotografului și celui portretizat vizavi de actul fotografierii — este factorul care creează scena morală a portretelor directe și contemplative realizate de Arbus. Departe de a-i spiona pe cei monstruoși sau marginalizați pentru a-i surprinde într-un moment de neatenție, ea s-a apropiat de ei, a devenit cunoscuta lor, i-a încurajat, astfel încât i-au pozat la fel de calm și imperturbabil ca somitățile victoriene în timpul unui portret de studio făcut de Julia Margaret Cameron. O mare parte a misterului fotografiilor lui Arbus constă în ceea ce sugerează despre felul în care cei fotografiați s-au simțit după ce au acceptat să fie imortalizați. Oare ei se văd pe sine *așa*? se poate întreba privitorul. Oare ei știu cât de grotesc arată? Răspunsul pare a fi nu.

Subiectul fotografiilor lui Arbus este, ca să împrumutăm formularea maiestuoasă a lui Hegel, cel al „conștiinței nefericite". Dar majoritatea personajelor din marele spectacol burlesc al lui Arbus nu par a fi conștiente că sunt urâte. Cei fotografiați de ea sunt vag sau deloc conștienți de durerea sau urâțenia lor. Acest fapt limitează drastic tipul de orori pe care ar fi fost interesată să le fotografieze. Sunt excluși cei care știu că suferă, precum victimele unor accidente, ale războiului, ale foametei sau ale persecuțiilor politice. Arbus n-ar fi fotografiat niciodată accidente, evenimente neașteptate. S-a specializat în catastrofe personale care se derulau cu încetinitorul, în majoritatea cazurilor chiar de la nașterea celui sau celei care servea drept subiect.

Deși cei mai mulți privitori sunt gata să-și imagineze că acești oameni, cetățeni ai subteranelor sexuale sau malformați genetic, sunt nefericiți, puține imagini înfățișează suferința emoțională. Fotografiile acestor persoane stranii nu pun accentul pe durere, ci mai degrabă pe autonomia și detașarea lor. Bărbații travestiți, surprinși în cabinele de machiaj, piticul mexican în camera de hotel din Manhattan, piticii ruși într-un living de pe 100th Street și toți ceilalți asemenea lor sunt imortalizați de cele mai multe ori veseli, acceptându-se așa cum sunt. Durerea este mai ușor lizibilă în portretele celor normali: cuplul în vârstă certându-se, pe o bancă din parc, barmanița din New Orleans la ea acasă, cu un cățel de jucărie, băiatul din Central Park, cu mâna încleștată pe o grenadă de jucărie.

Brassaï i-a denunțat pe fotografii care încearcă să-și surprindă subiectul într-o clipă de neatenție, convinși în mod eronat că astfel vor putea surprinde ceva aparte[1].

---

[1] De fapt, nu este vorba de o eroare. Există ceva pe chipurile oamenilor atunci când nu știu că sunt observați, acel ceva neapărând niciodată atunci când sunt conștienți că sunt observați. Dacă n-am cunoaște felul în care Walker Evans a făcut fotografiile sale în metrou

În lumea colonizată de Arbus, subiectele se arată pe sine constant. Nu există un moment decisiv. Perspectiva lui Arbus, și anume că dezvăluirea sinelui reprezintă un proces continuu și constant, este un alt mod de susținere a imperativului formulat de Whitman: tratarea tuturor momentelor ca fiind la fel de importante. Ca și Brassaï, Arbus și-a dorit ca personajele sale să fie pe deplin conștiente de actul la care participă. În loc să încerce să-și convingă subiecții să adopte o poziție naturală ori tipică, îi încurajează să fie bizari, să pozeze. (Astfel, dezvăluirea sinelui se confundă cu ceea ce este straniu, bizar, tarat.) Stând în picioare sau așezați ceremonios, par imagini ale lor înșiși.

În majoritatea fotografiilor lui Arbus subiecții privesc direct în obiectiv. Acest fapt îi face să pară și mai bizari, aproape dezaxați. Să comparăm fotografia lui Lartigue, din 1912, a unei femei cu pălărie cu pene și văl (*Curse la Nisa*) cu fotografia lui Arbus *Femeie cu văl pe Fifth Avenue, NYC*, 1968. În afară de tipica urâțenie a subiectelor lui Arbus (subiectul lui Lartigue e la fel de tipic de frumos), ceea ce conferă stranietate femeii lui Arbus este neconștientizarea curajoasă a pozei sale. Dacă femeia lui Lartigue s-ar uita în spate, ar părea aproape la fel de stranie.

În retorica normală a portretului fotografic, poza frontală este sinonimă cu solemnitatea, sinceritatea, dezvăluirea esenței subiectului. De aceea, abordarea frontală pare potrivită pentru fotogafiile de ceremonii (precum nunțile sau absolvirile), dar mai puțin potrivită pentru cele folosite în afișele electorale de mari dimensiuni. (Pentru politicieni, vederea semi-profil e mult mai des

---

(călătorind cu trenurile subterane prin New York sute de ore, cu obiectivul aparatului său focusând printre doi nasturi ai hainei), ar fi clar din imaginile pe care le-a luat cu pasagerii așezați pe scaune, de aproape și frontal, că aceștia nu știau că sunt fotografiați; expresiile lor sunt personale, diferite de cele pe care le-ar afișa în fața unui aparat foto.

întâlnită: o privire pătrunzătoare care mai degrabă se înalță decât înfruntă, sugerând, în locul relației cu privitorul, cu prezentul, o relație mai nobilă, abstractă, cu viitorul.) Folosirea pozei frontale la Arbus este șocantă deoarece subiecții sunt de obicei oameni la care nimeni nu s-ar fi așteptat să se lase atât de prietenos și de ingenuu fotografiați. Astfel, în fotografiile lui Arbus, frontalitatea implică cooperarea entuziastă a subiecților. Pentru a-i convinge să pozeze, fotograful a trebuit să le câștige încrederea, să se „împrietenească" cu ei.

Poate cea mai înspăimântătoare scenă din filmul lui Tod Browning *Freaks* (1932) este cea a petrecerii de nuntă, în timpul căreia oligofreni, femei cu barbă, gemeni siamezi și oameni fără membre își cântă acceptarea față de malefica și normal proporționata fizic Cleopatra, care tocmai s-a căsătorit cu credulul erou pitic. „Una de-a noastră! Una de-a noastră! Una de-a noastră!" scandează ei, în vreme ce o cupă este trecută din mână în mână pentru a fi în cele din urmă oferită de către un pitic exuberant miresei amețite. Arbus a avut probabil o perspectivă un pic prea simplificată asupra șarmului, ipocriziei și a jenei de a fraterniza cu cei diferiți. După euforia descoperirii, urma încântarea de a le fi câștigat încrederea, de a nu se teme de ei, de a-și fi stăpânit aversiunea. Fotografierea celor stranii „îmi aducea o încântare teribilă", explică Arbus. „Îi adoram."

Fotografiile Dianei Arbus erau deja faimoase în rândurile amatorilor de fotografie în momentul sinuciderii ei, în 1971. Dar, ca și în cazul Sylviei Plath, interesul pe care l-au generat lucrările sale după moarte se plasează la un nivel apoteotic. Gestul sinuciderii sale pare a constitui garanția că operele sale sunt sincere, nu voyeuriste, pline de compasiune, nu reci. Actul sinuciderii pare să accentueze impactul devastator al imaginilor, ca și când ar fi

demonstrat că fotografiile au fost într-adevăr periculoase pentru ea.

Ea însăși a sugerat această posibilitate. „Totul este superb, îți taie răsuflarea. Mă târăsc înainte, ca în filmele de război." Deși fotografia reprezintă, în mod normal, privirea omnipotentă de la distanță, există o situație în care oamenii mor pentru că fac poze: atunci când fotografiază alți oameni omorându-se unii pe alții. Numai fotografia de război combină voyeurismul cu pericolul. Fotografii de pe front nu pot evita participarea la activitatea mortală pe care o imortalizează. Poartă chiar și uniforme militare, deși fără trese cu grad. Ca să descoperi (prin fotografie) că viața este „realmente o melodramă", ca să vezi aparatul ca pe o armă agresivă, trebuie să te afli în prezența victimelor. „Sunt sigură că există limite", scria ea. „Numai Dumnezeu știe, când trupele încep să avanseze spre tine, te apropii de sentimentul acela cumplit când știi că poți fi ucis într-o clipă." Privite retrospectiv, cuvintele lui Arbus descriu o moarte combativă: încălcând anumite limite, a căzut pradă unei ambuscade psihice, victimă a propriei sale candori și curiozități.

În vechiul mit a artistului, oricine are curajul să petreacă un anotimp în infern riscă să nu mai iasă viu de acolo sau să se întoarcă vătămat psihic. Avangardismul eroic al literaturii franceze în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX furnizează un panteon memorabil de artiști care nu reușesc să supraviețuiască acestei călătorii în infern. Totuși, există o mare diferență între activitatea unui fotograf, întotdeauna asumată, și activitatea unui scriitor, care poate să nu fie. Unul are dreptul sau se simte obligat să dea o voce propriilor sale suferințe care oricum reprezintă proprietatea sa. Celălalt se oferă voluntar pentru a căuta durerea celorlalți.

Astfel, cel mai tulburător lucru legat de fotografiile lui Arbus nu este subiectul lor, ci impresia cumulativă a conștiinței fotografului: ceea ce este expus reprezintă

chiar viziunea personală, un act voluntar. Arbus nu a fost o poetă care și-a contemplat străfundurile pentru a relata propria durere, ci o fotografă care s-a aventurat în lume pentru *a aduna* imagini dureroase. Iar pentru durerea mai degrabă căutată decât trăită există o explicație mai puțin evidentă. Potrivit lui Reich, gustul masochistului pentru durere nu rezidă în iubirea pentru durere, ci în speranța că prin durere își va provoca o senzație puternică. Cei afectați de letargie emoțională ori senzorială preferă durerea lipsei oricărui sentiment. Dar mai există o explicație pentru căutarea durerii, diametral opusă celei susținute de Reich, dar la rândul ei pertinentă: încercarea dea simți nu mai mult, ci mai puțin.

Chiar dacă simplul fapt de a privi fotografiile lui Arbus este fără îndoială chinuitor, ele sunt reprezentative pentru tipul de artă popular astăzi în cercurile urbane sofisticate: arta ca test asumat al propriei durități. Fotografiile ei constituie un prilej de a demonstra că ororile vieții pot fi înfruntate fără mofturi. La un moment dat, fotografa a trebuit să-și spună: „Bun, sunt în stare să accept asta!"; privitorul este invitat să facă aceeași declarație.

Opera lui Arbus este un bun exemplu pentru tendința dominantă în arta înaltă din țările capitaliste: suprimarea, sau cel puțin reducerea sensibilității morale sau senzoriale. O bună parte din arta modernă s-a dedicat coborârii pragului a ceea ce este considerat groaznic. Obișnuindu-ne cu ceea ce înainte nu puteam suporta să auzim sau să vedem, pentru că era prea șocant, dureros, jenant, arta schimbă etica, acel corpus de obiceiuri psihice și sancțiuni publice care trasează hotarul fragil între ceea ce este sau nu spontan și emoțional intolerabil. Reprimarea treptată a acestor sensibilități ne aduce într-adevăr mai aproape de un adevăr mai degrabă formal, cel al arbitrariului tabuurilor construite de artă și de moravuri. Dar capacitatea noastră de a digera acest grotesc crescând al imaginilor (statice sau în mișcare) sau al textelor are un preț drastic.

Pe termen lung, procesul funcționează nu ca o eliberare, ci ca o diminuare a sinelui: o pseudo-familiaritate cu oroarea accentuează alienarea, determinând incapacitatea de reacție în viața reală. Ceea ce se întâmplă astăzi cu emoțiile celor care au primul contact cu un film porno sau cu atrocitățile prezentate la emisiunile de știri TV nu este foarte diferit de ceea ce se întâmplă când privesc pentru prima oară fotografiile lui Arbus.

Fotografiile sugerează că un răspuns empatic ar fi irelevant. Scopul este nu să ne supărăm, ci să fim capabili de a privi oroarea cu sânge rece. Dar această privire, care nu este (în primul rând) empatică, reprezintă un construct etic modern aparte: nu rece, în mod cert nu cinic, ci pur și simplu (sau fals) naiv. Realității dureroase, coșmarești Arbus i-a aplicat epitete precum „minunată", „incredibilă", „fantastică", „senzațională", mirarea copilărească a mentalității pop. Aparatul foto — conform imaginii ei intenționat naive despre misiunea fotografului — este un dispozitiv care capturează totul, care seduce personajele făcându-le să-și destăinuie secretele, care îmbogățește experiența. Fotografierea oamenilor, conform lui Arbus, este în mod necesar „crudă", „răutăcioasă". Important este să nu clipești.

„Fotografia a constituit permisiunea de a merge oriunde am vrut și de a face ceea ce am vrut să fac", scria Arbus. Aparatul foto devine astfel un fel de pașaport care anulează limitele morale și inhibițiile sociale, eliberând fotograful de orice responsabilitate față de cei fotografiați. Esența fotografierii oamenilor este non-intervenția în viața lor, strict vizitarea lor. Fotograful este un superturist, o extensie a antropologului, vizitând băștinașii și revenind cu descrieri ale activităților exotice și ale obiectelor lor stranii. Fotograful încearcă în permanență să colonizeze experiențe noi sau să găsească modalități inedite de a privi subiecte familiare — să lupte împotriva plictiselii. Căci plictiseala este doar reversul fascinației: amândouă sunt situații externe, mai degrabă decât interne și una duce la

cealaltă. „Chinezii au o teorie, conform căreia prin plictiseală treci spre la fascinație", nota Arbus. Fotografiind o lume subterană îngrozitoare (și o lume de suprafață pustie, din plastic), Arbus nu a avut nici cea mai mică intenție să intre în miezul ororii trăite de localnicii acestor lumi. Ei trebuie să rămână exotici și, astfel, „extraordinari". Privirea ei este mereu exterioară.

„Sunt foarte puțin interesată de fotografierea oamenilor cunoscuți sau a subiectelor cunoscute", scria Arbus. „Mă fascinează doar atunci când abia dacă am auzit de ei." Oricât de fascinată ar fi fost de infirmitate și de urâțenie, Arbus nu ar fi fotografiat vreodată copii cu deformații congenitale cauzate de Thalidomid sau victime ale napalmului — orori publice, diformități cu asocieri etice sau emoționale. Arbus nu era interesată de jurnalismul etic. Își alegea subiecte despre care credea că puteau fi găsite în jur, fără nicio valoare atașată. Subiectele alese de ea sunt anistorice, patologie individuală mai degrabă decât colectivă, vieți mai degrabă secrete decât publice.

Pentru Arbus, aparatul fotografiază necunoscutul. Dar necunoscut pentru cine? Necunoscut pentru cineva protejat, educat pentru a avea reacții morale și prudente. Ca și Nathanael West, un alt artist fascinat de cei diformi și mutilați, Arbus provenea dintr-o familie evreiască înstărită, educată, obsedată de normalitate psihică, susceptibilă de indignare, pentru care opțiunile minorității sexuale se aflau mult sub pragul de conștientizare, iar riscurile erau disprețuite ca fiind o nebunie tipică pentru non-evrei (*goyish*). „Unul dintre lucrurile care m-au făcut să sufăr când eram copil — scria Arbus — a fost faptul că nu am trăit momente grele. Eram închisă într-un spațiu al irealității... iar sentimentul că eram imună, oricât de ridicol ar părea, îl resimțeam ca dureros." Experimentând insatisfacții oarecum similare, West s-a angajat în 1927 ca recepționer pe timp de noapte într-un hotel mizer din

Manhattan. Felul lui Arbus de a-și obține experiențe și, astfel, de a înțelege realitatea, a fost aparatul foto. Prin „experiențe", trebuie înțelese nu „greutățile materiale", ci „dificultăți psihologice", șocul imersiunii în experiențe care nu pot fi înfrumusețate, întâlnirea cu ele fiind tabu, perversă, malefică.

Interesul lui Arbus pentru cei diferiți exprimă o dorință de violare a propriei inocențe, de subminare a raportării la sine ca persoană privilegiată, de a se elibera de frustrarea de a se simți mereu în siguranță. În afară de West, în anii '30 sunt puține exemple pentru acest tip de suferință: mai răspândit e tipul de sensibilitate aparținând unei persoane cultivate, de clasă mijlocie care ajunge la maturitate în intervalul 1945-1955, sensibilitate care avea să înflorească exact în anii '60.

Deceniul celor mai importante lucrări ale lui Arbus coincide și se identifică cu anii '60, deceniul în care cei diferiți și-au făcut intrarea în spațiul public și au devenit un subiect artistic legitimat și sigur. Ceea ce era tratat cu spaimă în anii '30 — ca în *Miss Lonely-hearts* și *The Day of the Locust* — devine în anii '60 tratat cu indiferență sau cu entuziasm (în filmele lui Fellini, Arrabal, Jodorowsky, în benzi desenate sau spectacole rock). La începutul anilor '60, înfloritorul Freak Show (Spectacol de ciudățenii) din Coney Island a fost scos în afara legii, făcându-se presiuni pentru distrugerea acestui teritoriu al travestiților și al prostituatelor din Times Square și acoperirea lui cu zgârie-nori. Pe măsură ce sunt evacuați din aceste zone clar delimitare — din care sunt izgoniți pe motiv de obscenitate, comportament indecent în public sau doar pentru că nu erau profitabili —locuitorii subteranelor deviante se infiltrează din ce în ce mai mult în conștiință ca subiecte de artă, dobândind un fel de legitimitate difuză și proximitate metaforică, care îi distanțează și mai mult.

Cine ar fi putut să le aprecieze mai mult autenticitatea decât cineva precum Diane Arbus, de profesie fotograf de

modă, fabricant al minciunii cosmetice care maschează defectele ingrate date de naștere, clasă și aspect fizic. Dar, spre deosebire de Warhol, care a lucrat mulți ani ca artist comercial, Arbus nu și-a bazat opera artistică pe promovarea și ironizarea esteticii eleganței, care îi era atât de familiară, ci i-a întors spatele în totalitate. Lucrările lui Arbus sunt reacționare: reacționare față de înfrumusețare, față de conformism. Era felul său de a spune „la dracu' cu *Vogue!*", „la dracu' cu moda!", „la dracu' cu tot ce e drăguț!". Această provocare îmbracă două forme nu pe deplin compatibile. Una este revolta împotriva sensibilității morale hiperdezvoltate a evreilor. Cealaltă revoltă, în sine extrem de moralistă, este împotriva lumii succesului. Subversiunea moralistului promovează viața ca eșec, antidot al vieții ca succes. Subversiunea estetului, pe care anii '60 și-au însușit-o pe deplin, promovează viața ca spectacol al groazei, ca antidot al vieții ca plictis.

Cea mai mare parte a operei lui Arbus se plasează în limitele esteticii lui Warhol, definindu-se în relație cu polii gemeni ai plictiselii și ai diferitului; dar nu poartă amprenta aceluiași stil. Arbus nu a avut nici narcisismul lui Warhol și geniul lui pentru publicitate, nici tactul autoprotector față de monstruos, nici sentimentalismul lui. Este puțin probabil ca Warhol, care provenea dintr-o familie aparținând clasei muncitoare, să fi avut trăiri echivoce cu privire la felul în care succesul îi afecta pe copiii provenind din familii evreiești din clasa de mijloc, în anii '60. Pentru cineva care fusese crescut în ritul catolic, precum Warhol (și ca aproape toți ceilalți din grupul lui), fascinația pentru malefic apare într-un mod mult mai autentic decât pentru cineva de sorginte evreiască. În comparație cu Warhol, Arbus pare extrem de vulnerabilă, inocentă și, cu siguranță, mult mai pesimistă. Viziunea sa dantescă asupra orașului (și a suburbiilor) nu are ironii ascunse. Deși multe dintre temele lui Arbus se regăsesc într-un film ca *Chelsea Girls* (1966), regizat de Warhol, fotografiile

sale nu se joacă niciodată cu oroarea ca să provoace râsul. Ele nu favorizează ridiculizarea și nici vreo posibilitate de a-i prezenta pe cei diferiți ca ființe ce pot fi îndrăgite, așa cum o fac filmele lui Warhol sau ale lui Paul Morrissey. Pentru Arbus, clasa celor diferiți și clasa de mijloc americană sunt deopotrivă exotice: un băiat care participă la o paradă pro-război și o casnică din Levittown îi sunt la fel de străini ca un pitic sau un travestit; suburbiile clasei de mijloc sunt la fel de îndepărtate ca Times Square, azilurile de nebuni și barurile de homosexuali. Lucrările lui Arbus exprimă fronda împotriva a tot ceea ce este public (așa cum a fost resimțit de ea), convențional, sigur, liniștitor — și plictisitor —, favorizând în schimb tot ceea ce ține de privat, ascuns, urât, periculos și fascinant. Aceste contraste par acum aproape demodate. Ceea ce este acceptat, sigur nu mai monopolizează imaginarul public. Ceea ce este diferit nu mai face obiectul zonei private, dificil de accesat. Oameni bizari, cu diferite orientări sexuale, inexpresivi la nivel emoțional, pot fi văzuți zilnic în ziare, la televizor sau în metrouri. Omul hobbesian colindă străzile la vedere, cu sclipici în păr.

Sofisticată la modul modernist familiar, alegând ciudățenia, naivitatea, sinceritatea în locul eleganței și artificialității caracteristice pentru arta înaltă sau comerțul la nivel înalt, Arbus a declarat că fotograful de care s-a simțit realmente apropiată a fost Weegee, ale cărui brutale imagini cu infracțiuni și victime ale accidentelor erau o prezență constantă în tabloidele anilor '40. Fotografiile lui Weegee sunt, într-adevăr, tulburătoare, sensibilitatea lui este urbană, dar asemănările dintre lucrările sale și cele ale lui Arbus se oprește aici. Oricât de avidă ar fi fost în încercarea de a nu-și asuma elementele standard ale sofisticării fotografice, precum compoziția, lui Arbus nu-i lipsea sofisticarea. Și nu există nimic jurnalistic în motivațiile sale pentru a obține imagini. Ceea ce poate părea

jurnalistic, chiar senzațional în fotografiile lui Arbus, le plasează mai degrabă în tradiția artei suprarealiste — apetența pentru grotesc, pretinsa inocența referitoare la subiecte, pretenția că toate subiectele sunt *objets trouvés.*

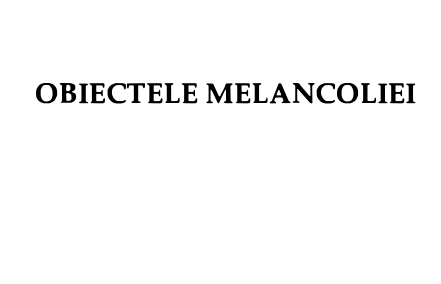
„N-aș alege niciodată un subiect doar din prisma a ceea ce înseamnă pentru mine atunci când mă gândesc la el", scria Arbus, fidelă mistificării suprarealiste. Se pleacă de la premisa că privitorii nu-i vor judeca pe cei fotografiați. Dar, firește, cu toții o facem. Și chiar selecție subiectelor lui Arbus constituie în sine o judecată de valoare. Brassaï, care a fotografiat oameni ca cei de care era Arbus interesată — a se vedea, în acest sens, *La Mome Bijou,* din 1932 — a realizat de asemenea peisaje urbane delicate, portrete ale unor artiști faimoși. *Instituție de boli psihiatrice, New Jersey, 1924,* a lui Lewis Hine, ar putea fi o fotografie din perioada târzie a lui Arbus (exceptând faptul că cei doi copii suferind de mongolism, surprinși pe o peluză, sunt fotografiați din profil, nu frontal); portretele celor de pe străzile din Chicago, pe care Walker Evans le-a făcut în 1946, reprezintă și ele material tipic pentru Arbus, la fel cum sunt și anumite fotografii ale lui Robert Frank. Diferența rezidă în celelalte subiecte, emoții pe care Hine, Brassaï, Evans și Frank le-au fotografiat. Arbus este un *auteur* în cel mai restrictiv sens, un caz la fel de singular în istoria fotografiei cum este pentru istoria picturii moderne europene Giorgio Morandi, care a petrecut jumătate de secol pictând naturi moarte cu sticle. Spre deosebire de cei mai ambițioși fotografi, ea nu marșează pe importanța subiectului. Dimpotrivă, toate subiectele sale sunt echivalente. Și a pune semnul echivalenței între ciudați, nebuni, cupluri suburbane și nudiști constituie în sine o judecată de valoare extrem de puternică, în complicitate cu atitudinea politică recognoscibilă, împărtășită de numeroși americani educați, cu o orientare liberală de stânga. Cei care apar în fotografiile lui Arbus sunt toți membrii uneia și aceleiași familii, locuitori ai aceluiași sat. Dar se

întâmplă că acest sat este chiar America. În loc să dezvăluie identitatea lucrurilor diferite (conform viziunii democratice a lui Whitman), toată lumea arată la fel.

După speranțele optimiste pentru America, a urmat o experiență amară, tristă. Există o anumită melancolie în proiectul fotografic american Dar melancolia era deja latentă în perioada de apogeu a proiectului whitmanian, reprezentat de Stieglitz și cercul său de la Photo-Secession. Stieglitz, care își făcuse un țel din mântuirea lumii prin aparatul foto, era încă șocat de civilizația materială modernă. Felul în care a fotografiat New Yorkul anilor 1910 este aproape quijotesc: aparatul/lance împotriva zgârie-norilor/mori de vânt. Paul Rosenfeld descrie eforturile lui Stieglitz ca pe o „declarație perpetuă". Apetitul whitmanian a luat o turnură pioasă: fotograful privește de sus realitatea. Este nevoie de un aparat foto pentru a scoate în evidență formele individuale în „această opacitate plicticoasă și miraculoasă numită Statele Unite".

Evident, o misiune atât de măcinată de suspiciune asupra Americii — chiar și în momentele cele mai optimiste — avea să dispară, America de după Primul Război Mondial dedicându-se cu entuziasm marilor afaceri și consumerismului. Fotografii cu un ego și o charismă mai mici decât cele ale lui Stieglitz au abandonat pe rând lupta. Ar fi putut continua să pună în practică stenografia vizuală atomistă inspirată de Whitman. Dar în lipsa puterilor delirante de sinteză ale lui Whitman, ceea ce au documentat ei a fost discontinuitatea, degradarea, singurătatea, lăcomia și sterilitatea. Stieglitz, folosind fotografia pentru a contesta civilizația materialistă, a fost, așa cum îl descrie Rosenfeld, „omul care a crezut că există o Americă spirituală, că America nu este cimitirul Occidentului". Intenția implicită a lui Frank, a lui Arbus și a multora dintre contemporanii și urmașii lor, este de a arăta că America *este* cimitirul Occidentului.

Din momentul în care fotografia s-a eliberat de viziunea lui Whitman — de când a încetat să creadă că fotografiile pot aspira la un statut educat, autoritar, transcendent — tot ceea ce este mai bun în fotografia americană (și în cultura americană) și-a găsit consolare în suprarealism, iar America a fost descoperită ca țara eminamente suprarealistă. Evident, ar fi simplist să spunem că America este doar un circ cu ciudățenii, o pustietate — pesimismul ieftin, tipic reducerii realului la suprareal. Dar apetența americană pentru miturile izbăvirii și ale damnării rămâne unul dintre cele mai energice și seducătoare aspecte ale culturii noastre naționale. Ce ne rămâne de pe urma visului compromis al lui Whitman despre revoluția culturală sunt doar fantome de hârtie și un program ingenios de disperare al ochiului bine exersat.



OBIECTELE MELANCOLIEI

Fotografia are ingrata reputație de a fi cea mai realistă și, astfel, cea mai facilă dintre artele mimetice. De fapt, este singura artă care a reușit să continue amenințările grandioase, vechi de un secol, ale invaziei suprarealiste asupra sensibilității moderne, în timp ce majoritatea celorlalți candidați consacrați au ieșit din cursă.

Pictura a fost dezavantajată de la bun început de statutul său de artă plastică, în care fiecare obiect este unic, realizat manual, la care se adaugă excepționala virtuozitate tehnică a pictorilor suprarealiști, care rareori își imaginau pânza ca fiind altceva decât un mediu figurativ. Picturile lor arată elegant calculate, infatuat de bine lucrate, lipsite de dialectică. Au păstrat o distanță prudentă față de principiul contestabil al suprarealismului care cerea ocultarea limitelor dintre artă și așa-numita viață, dintre obiecte și evenimente, dintre neintenționat și intenționat, dintre profesioniști și amatori, nobil și strident, meșteșug și întâmplare fericită. Rezultatul a fost că suprarealismul în pictură a însemnat un pic mai mult decât conținutul unei lumi de vis cu resurse destul de limitate: câteva fantezii ingenioase, majoritatea fantasme erotice și coșmaruri agorafobe. (Mandatul suprarealist destinat pictorilor a început să aibă un sens creativ larg abia în momentul în care retorica sa libertariană a contribuit la aplecarea lui Jackson Pollock și a altora într-un nou tip de abstracțiune ireverențioasă). Poezia, cealaltă artă căreia suprarealismul timpuriu i se

dedicase, a produs rezultate aproape la fel de dezamăgitoare. Artele în care suprarealismul a ajuns să se manifeste pe deplin sunt ficțiunea în proză (în materie de conținut, în principiu, dar mult mai abundent și complex tematic decât cel revendicat de pictură), teatrul, instalațiile artistice și — triumfător — fotografia.

Dar faptul că fotografia este singura artă nativ suprarealistă nu înseamnă că împărtășește destinul mișcării oficiale suprarealiste. Dimpotrivă. Fotografii (mulți dintre ei foști pictori) influențați în mod asumat de suprarealism contează azi la fel de puțin ca și fotografii „picturali" ai secolului al XIX-lea, care copiau imagistica picturii. Chiar și cele mai interesante găselnițe (*trouvailles*) ale anilor '20 — fotografiile solarizate sau cu aspect de radiografie ale lui Man Ray, fotogramele lui László Moholy-Nagy, studiile de expuneri multiple ale lui Bragaglia, fotomontajele lui John Heartfield și Alexandr Rodchenko — sunt considerate marginale în istoria fotografiei. Fotografii care s-au concentrat pe interacțiunea cu realismul superficial au fost cei care au transmis, în cel mai strict sens, proprietățile suprarealiste ale fotografiei. Moștenirea suprarealistă în fotografie a ajuns să fie considerată trivială, odată cu absorbția rapidă a recuzitei și a repertoriului său de fantezii în moda *haute couture* a anilor '30. Astfel, fotografia suprarealistă a oferit îndeosebi un stil manierat de portretistică, ușor de recunoscut prin utilizarea acelorași convenții decorative introduse de suprarealism în alte arte, în special în pictură, teatru și publicitate. Tendințele dominante din activitatea fotografică au demonstrat că o manipulare suprarealistă sau o teatralizare a realului nu este necesară, ci chiar redundantă. Suprarealismul se situează la baza demersului fotografic: în crearea unei lumi duplicat, a unei realități de gradul doi, mai mică, însă mai dramatică decât cea percepută prin intermediul vederii naturale. Cu cât era mai puțin retușată, cu cât obținerea ei se dovedea mai puțin laborioasă, cu cât arăta

mai naivă, cu atât mai probabil era ca fotografia să se încarce cu autoritate.

Suprarealismul a flirtat mereu cu hazardul, a ieșit în întâmpinarea neașteptatului, a flatat prezențele dezordonate. Ce poate fi mai suprarealist decât un obiect care se produce pe sine, cu un minimum de efort? Un obiect a cărui frumusețe, ale cărui dezvăluiri fantastice, a cărui încărcătură emoțională sunt amplificate de orice accident? Fotografia este cea care a arătat cel mai bine cum pot fi alăturate o mașină de cusut și o umbrelă, alăturare întâmplătoare considerată de un mare poet suprarealist ca fiind deplina expresie a frumuseții.

Spre deosebire de obiectele artelor plastice din perioadele predemocratice, fotografiile nu par a fi îndatorate intențiilor unui artist. Mai degrabă, își datorează existența cooperării laxe (cvasimagice, cvasiaccidentale) dintre fotograf și subiect, mediate de un dispozitiv din ce în ce mai automat și mai simplificat, neobosit și care, chiar și atunci când este capricios, poate produce un rezultat interesant și niciodată întru totul greșit. (Sloganul pentru primul Kodak, în 1888, suna așa: „Tu apeși butonul, noi facem restul." Cumpărătorul primea astfel garanția că imaginea va fi „fără nicio greșeală".) Pe tărâmul de basm al fotografiei, cutia magică asigură acuratețea și alungă eroarea, compensează lipsa de experiență și răsplătește inocența.

Mitul este parodiat cu tandrețe într-un film mut din 1928, *The Cameraman* („Operatorul"), în care Buster Keaton, neîndemânatic și visător, se luptă în van cu vechea sa cameră de filmat, spărgând geamuri și lovind uși de fiecare dată când pune mâna pe trepied, nereușind să facă niciun cadru bun, dar fiind în cele din urmă capabil să înregistreze un material excelent (un reportaj senzațional despre răfuielile mafiei chineze din Chinatown-ul new yorkez), dintr-o pură întâmplare. O maimuțică, animalul de companie al eroului, este cea care încarcă filmul și chiar mânuiește aparatul o bună parte din secvență.

Eroarea militanților suprarealiști a constat în faptul că și-au imaginat suprarealul ca fiind o instanță universală, o problemă de psihologie, când de fapt nu era vorba decât de un fenomen local, etnic și depășit, tributar clasei sociale. Astfel, cele mai timpurii fotografii suprarealiste datează din anii '50 ai secolului al XIX-lea, când fotografii au ieșit pentru prima oară pe străzile Londrei, Parisului și New Yorkului, în căutarea acelor crâmpeie autentice de viață. Aceste fotografii, concrete, specifice și anecdotice (deși povestea lor s-a șters), momente ale unei epoci pierdute, ale unor obiceiuri dispărute, ne apar ca fiind mult mai suprarealiste decât orice fotografie abstractizată sau poetizată prin suprapuneri, solarizare, *underprint* sau altele asemenea. Convinși că imaginile pe care le căutau proveneau din inconștient, al cărui conținut îl considerau — ca niște freudieni loiali ce erau — etern și universal, suprarealiștii s-au înșelat exact cu privire la ceea ce era brutal de schimbător, irațional, de neasimilat și misterios: timpul. Ceea ce face ca o fotografie să devină suprarealistă este patosul său incontestabil, ca mesaj al timpului trecut, și concretețea indiciilor referitoare la clasa socială.

Suprarealismul este o nemulțumire burgheză. Universalitatea sa — de care erau convinși susținătorii lui — este tipic burgheză. Ca estetică ce tânjește la statutul de politică, suprarealismul optează pentru cei defavorizați, pentru drepturile celor excluși sau pentru realitatea neoficială. Dar scandalurile atât de glorificate de estetica suprarealistă s-au dovedit a fi în cea mai mare parte doar mistere casnice ocultate de ordinea socială burgheză: sexul și sărăcia. Erosul, plasat de suprarealiștii timpurii pe culmile unei realități pline de tabuuri pe care o doreau reabilitată, era și el parte integrantă a misterului ierarhiei sociale. Deși înflorea luxuriant la extremele spectrului social, atât clasa muncitoare, cât și aristocrația fiind considerate din start libertine, reprezentanții clasei de mijloc au fost nevoiți să trudească din greu pentru realizarea propriei

revoluții sexuale. Clasa era cel mai profund mister: splendoarea inepuizabilă a celor bogați, degradarea opacă a celor săraci sau excluși.

Reprezentarea realității ca premiu exotic ce trebuie vânat și capturat de vânătorul agil înarmat cu un aparat foto a influențat fotografia încă de la început, marcând confluența dintre contra-cultura suprarealistă și aventurierii sociali ai clasei de mijloc. Fotografia a fost întotdeauna fascinată de culmile și prăpăstiile sociale. Documentariștii (spre deosebire de curtenii cu aparat foto) i-au preferat pe cei din urmă. Timp de mai bine de un secol, fotografii i-au urmărit pe cei oprimați și au înregistrat scene de violență cu o extraordinar de bună conștiință. Sărăcia a născut în cei înstăriți imboldul de a face fotografii — cea mai delicată formă de asaltare — pentru a documenta o realitate ascunsă, adică o realitate ascunsă de ochii lor.

Scrutând realitatea altora, cu detașare, curiozitate, profesionalism, fotograful ubicuu acționează ca și când activitatea sa ar transcende interesele de clasă, iar perspectiva acesteia ar fi universală. De fapt, fotografia ajunge la maturitate ca extensie a ochiului *flâneur*-ului din clasa de mijloc, a cărui sensibilitate a fost atât de fidel cartografiată de Baudelaire. Fotograful este o versiune înarmată a trecătorului solitar, plecat în recunoaștere, pândind, străbătând infernul urban, rătăcitorul *voyeur* care descoperă orașul ca peisaj al extremelor voluptuoase. Versat în plăcerile privirii, fin cunoscător al empatiei, *flâneur*-ul consideră lumea „pitorească". Descoperirile hoinarului lui Baudelaire sunt exemplificate de instantaneele lui Paul Martin în 1890 pe străzile londoneze sau la mare, de cele ale lui Arnold Genthe în Chinatown-ul din San Francisco (ambii folosindu-se de un aparat ascuns), sau de cele ale lui Atget, în Parisul crepuscular, cu străzile sale părăginite și cu meșteșugurile pe cale de dispariție, de dramele sexului și ale singurătății reprezentate în albumul lui Brassaï, din 1933, *Paris de nuit*, de imaginea orașului ca scenă

a dezastrului, în albumul din 1945 a lui Weegee, *Naked City*. Hoinarul nu este atras de realitățile oficiale ale orașului, ci de colțurile sale întunecate și mizere, de locuitorii neglijați, de realitatea neoficială din spatele vieții burgheze pe care fotograful o „capturează", în același fel în care un detectiv capturează un răufăcător.

Revenind la *The Cameraman*: un război de clanuri în mijlocul unei comunități de chinezi săraci constituie un subiect ideal. E pe deplin exotic, așadar demn de a fi fotografiat. O parte din succesul filmului făcut de erou se datorează tocmai faptului că el nu își înțelege deloc subiectul. (Așa cum este jucat de Buster Keaton, eroul nu pricepe nici măcar că viața îi este în pericol). Subiectul suprarealist perpetuu este *Felul în care trăiește cealaltă jumătate*, ca să cităm titlul inocent de explicit pe care Jacob Riis l-a dat albumului de fotografii cu zonele mizere din New York, publicat în 1890. Fotografia ca documentare socială a fost un instrument al acelei atitudini specifice clasei de mijloc, deopotrivă zeloasă și prea puțin tolerantă, curioasă și în același timp indiferentă, cunoscută sub numele de umanism, viziune care a considerat mahalaua drept cel mai fascinant decor. Fotografii contemporani au învățat, firește, să meargă în profunzime și să-și limiteze subiectele. În locul destrăbălării „celeilalte jumătăți", avem acum, de exemplu, *East 100th Street* (albumul lui Bruce Davidson cu fotografii din Harlem, publicat în 1970). Justificarea rămâne însă aceeași, fotografierea servește unui scop nobil: descoperirea adevărului ocultat, conservarea unui trecut dispărut. (Adevărul ocultat este mai degrabă identificat cu trecutul dispărut. Între 1874 și 1886, londonezii prosperi se puteau înscrie în Societatea pentru Fotografierea Relicvelor Vechii Londre.)

Începându-și drumul ca artiști ai sensibilității urbane, fotografii au devenit repede conștienți că natura este la fel de exotică ca orașul, rusticul la fel de pitoresc ca locuitorii mahalalei. În 1897, Sir Benjamin Stone, un industriaș

bogat, membru al parlamentului din partea Partidului Conservator, cu circumscripția electorală în Birmingham, a înființat Asociația Națională a Arhivelor Fotografice, cu scopul de a documenta ceremoniile tradiționale englezești și festivalurile rurale care erau pe cale de dispariție. „Fiecare sat — scria Stone — are o istorie ce poate fi conservată cu ajutorul fotografiei". Pentru un fotograf născut în înalta societate de la sfârșitul secolului al XIX-lea, precum eruditul conte Giuseppe Primoli, viața celor sărmani era cel puțin la fel de interesantă ca activitățile obișnuite ale prietenilor săi aristocrați: să comparăm fotografiile pe care Primoli le-a făcut la nunta regelui Victor Emanuel cu fotografiile săracilor din Napoli. A fost nevoie de imobilitatea socială a unui fotograf de geniu, în persoana unui copil, Jacques Henri-Lartigue, pentru a restrânge subiectele la obiceiurile bizare ale propriei familii și clase sociale. Dar, în mod esențial, aparatul foto transformă pe oricine într-un turist în realitatea celorlalți și, în cele din urmă, în propria realitate.

Probabil cel mai timpuriu model de fotografie dedicată vieții celor sărmani îl reprezintă seria de 36 de fotografii *Street Life in London* (1877-1878), realizate de călătorul și fotograful britanic John Thomson. Dar pentru fiecare fotograf interesat de acest subiect, există mulți alții care aleg o gamă mai largă a realității exotice. Însuși Thomson avea în spate o carieră exemplară în această direcție. Înainte de a se dedica fotografierii celor săraci din propria țară, vizitase teritoriile păgâne, într-o călătorie care a dat naștere celor patru volume ale lucrării *Illustrations of China and Its People*, (1873-1874). Iar după publicarea albumului înfățișând viața în cartierele mărginașe ale Londrei, s-a orientat către viața londonezilor înstăriți: Thomson a fost cel care, în jurul anului 1880, a pus bazele modei portretelor de interior domestic.

De la început, fotografia profesională a însemnat în principiu un fel de turism de clasă cu orizonturi mai largi,

iar majoritatea fotografilor au alternat imortalizarea abjecțiilor sociale cu portrete ale celebrităților sau bunurilor (*haute couture*, publicitate) sau cu studii de nud. Multe dintre carierele fotografice exemplare ale secolului XX (precum cele ale lui Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon) încep prin schimbări dramatice ale nivelului social și ale importanței etice prezentate de subiect. Cea mai dramatică ruptură poate fi considerată cea dintre perioadele de creație anterioară și posterioară războiului ale lui Bill Brandt: de la fotografiile fără concesii ale mizeriei provocate de marea criză economică, realizate în nordul Angliei, la portretele elegante ale celebrităților și nudurile semi-abstracte ale ultimelor decenii, traseul său pare într-adevăr o călătorie foarte lungă. Dar nu există nicio idiosincrazie sau inconsistență în aceste contraste. Pendularea între realitatea mizeră și cea strălucitoare reprezintă parte a energiei demersului fotografic, exceptând cazurile în care fotograful se lasă pradă unei obsesii extrem de personale (precum cea a lui Lewis Carroll pentru fetițe sau cea a Dianei Arbus pentru mulțimea de Halloween).

Sărăcia nu este mai suprarealistă decât bogăția; un trup învelit în zdrențe nu este mai suprarealist decât o principesă costumată pentru un bal sau un nud. Suprarealistă este distanța impusă și în același timp mijlocită de fotografie: distanța socială și distanța în timp. Din perspectiva clasei de mijloc asupra fotografiei, celebritățile sunt la fel de misterioase ca paria. Fotografii nu trebuie să aibă neapărat o atitudine ironică, inteligentă față de materialul stereotip. Le este suficientă fascinația pioasă, plină de respect, mai ales pentru subiectele cele mai convenționale.

Nimic nu se distanțează mai tare de subtilitățile lui Avedon, de exemplu, decât lucrările Ghittei Carell, fotografa de origine maghiară a celebrităților din epoca lui Mussolini. Însă astăzi portretele făcute de ea arată la

fel de excentrice ca cele făcute de Avedon și mult mai suprarealiste decât fotografiile influențate în mod direct de suprarealism ale lui Cecil Beaton, din aceeași perioadă. Prin plasarea subiectelor sale — a se vedea fotografiile pe care i le-a făcut lui Edith Sitwell, în 1927, sau lui Cocteau, în 1936 — în decoruri sofisticate și opulente, Beaton îi transformă în efigii redundante, neconvingătoare. Însă complicitatea inocentă a lui Carell cu dorințele generalilor săi italieni, aristocraților sau actorilor de a părea statici, plini de prestanță, splendizi revelează un adevăr precis și de impact despre ei. Admirația fotografului i-a făcut interesanți, iar timpul i-a făcut inofensivi, umani.

Unii fotografi își încep drumul ca oameni de știință, alții ca moraliști. Oamenii de știință alcătuiesc un inventar al lumii. Moraliștii se concentrează pe cazurile dificile. Un exemplu de fotografie-ca-știință este proiectul pe care l-a început August Sander în 1911: un catalog fotografic al poporului german. În opoziție cu desenele lui George Grosz, care ofereau prin intermediul caricaturii o panoramă a spiritului și a varietății tipurilor sociale din Germania Republicii de la Weimar, „imaginile-arhetip" ale lui Sander (după cum le-a denumit el însuși) implică o neutralitate pseudo-științifică, asemănătoare cu cea revendicată de științele tipologice cu partizanate secrete, precum frenologia, criminologia, psihiatria și eugenia, care au cunoscut o mare răspândire în secolul al XIX-lea. Sander își alegea indivizii nu neapărat în funcție de personalitate, cât mai degrabă pentru că a presupus — în mod corect — că aparatul nu poate face altceva decât să dezvăluie fețele ca măști sociale. Fiecare persoană fotografiată reprezenta un simbol/semn al unei anumite ocupații, clase sau profesii. Toți subiecții săi sunt reprezentativi, în mod egal, al unei realități sociale date: a lor.

Privirea lui Sander nu este lipsită de bunătate; este permisivă, nu judecă. Să comparăm fotografia sa din 1930,

Artiști de circ, cu studiile făcute de Diane Arbus oamenilor din lumea circului sau cu portretele personajelor demimondene fotografiate de Lisette Model. Oamenii privesc direct în obiectivul aparatului lui Sander, așa cum o fac și în cazul fotografiilor lui Arbus sau ale lui Model, dar expresia lor nu este personală, nu își deschid sufletul. Sander nu căuta secrete; observa ceea ce era tipic. Societatea nu conține niciun mister. Precum Eadweard Muybridge, ale cărui studii fotografice din anii 1880 au reușit să spulbere prejudecățile despre ceea ce vede toată lumea (cum galopează caii, cum se mișcă oamenii) — prin prezentare divizată a mișcărilor subiectului într-o secvență precisă și suficient de lungă de cadre — Sander își dorea să pună în lumină ordinea socială prin atomizarea ei într-un număr nedeterminat de tipuri sociale. Nu este surprinzător că în 1934, la cinci ani după publicarea studiului, naziștii au confiscat toate exemplarele nevândute ale cărții lui Sander, *Antlitz der Zeit* (Fețele timpului nostru) și au distrus matrițele de tipar, aducând un sfârșit brutal proiectului său de portret al națiunii. (Sander, care a rămas în Germania în perioada nazistă a trecut la fotografie de peisaj). Acuzația formulată consta în faptul că proiectul lui Sander era antisocial. Probabil că ceea ce li s-a părut antisocial naziștilor era ideea de fotograf ca recenzor impasibil, totalitatea înregistrărilor sale făcând orice comentariu sau judecată inutile.

Spre deosebire de majoritatea fotografilor cu intenții documentaristice, fascinați fie de mizerie și neobișnuit ca subiecte pregnante pentru fotografiat, fie de celebrități, eșantionul social al lui Sander este unul neobișnuit de larg, într-un mod asumat. Sunt incluși în el birocrați, țărani, servitori, doamne de societate, muncitori în fabrici, industriași, soldați, țigani, actori și funcționari. Dar această varietate nu elimină condescendențele de clasă. Stilul eclectic al lui Sanders îl trădează. Unele fotografii sunt relaxate, naturale, fluide; altele sunt naive și stângace.

Numeroasele imagini regizate pe un fundal alb sunt o încrucișare între splendide poze de buletin și portrete de studio în stil clasic. Fără să fie conștient de sine, Sander și-a ajustat stilul în concordanță cu rangul social al persoanei pe care o fotografia. Profesioniștii și cei bogați sunt mai degrabă fotografiați în interior, fără recuzită. Ei vorbesc de la sine. Muncitorii și nevoiașii sunt, de obicei, surprinși într-un decor (deseori exterior) care îi localizează, care vorbește pentru ei, ca și când despre ei nu se poate presupune că ar avea genul de identități individualizate dobâdite firesc în clasa de mijloc și în cea de sus.

În lucrările lui Sander, toată lumea stă unde trebuie, nimeni nu este pierdut, înghesuit sau în afara centrului de interes. Un debil mintal este fotografiat în același fel lipsit de patos în care este imortalizat un zidar, un veteran cu picioarele amputate din Primul Război Mondial, în același fel cu un soldat tânăr și sănătos în uniformă, studenți comuniști furioși la fel ca naziștii zâmbitori, un industriaș influent la fel ca o cântăreață de operă. „Nu e intenția mea să-i critic sau să-i descriu pe acești oameni", afirma Sander. Deși ne-am aștepta să pretindă că nu și-a criticat subiecții fotografiindu-i, este interesantă pretenția lui de a nu-i fi descris. Complicitatea lui Sanders cu toți implica și distanțarea de toți. Complicitatea cu cei portretizați nu este naivă (ca cea a lui Carell), ci nihilistă. În ciuda realismului de clasă, opera lui este una dintre cele mai abstracte din istoria fotografiei.

Este greu să ne imaginăm un american care ar încerca ceva asemănător cuprinzătoarei taxonomii elaborate de Sanders. Marile portrete fotografice ale Americii — *American Photographs* (1938), de Walker Evans sau *The Americans* (1959), de Robert Frank — au avut o natură voit întâmplătoare, continuând să reflecte voluptatea tradițională a fotografiei documentaristice pentru subiecte precum săracii, marginalii, cetățenii uitați ai națiunii. Iar cel mai ambițios proiect fotografic colectiv realizat vreodată în

această țară, de către Administrația pentru Siguranța Fermelor (ASF), în 1935, sub supravegherea lui Roy Emerson Stryker, s-a concentrat în mod exclusiv pe „grupurile cu venituri mici"[1]. Proiectul ASF, conceput ca „o documentare fotografică a zonelor și problemelor noastre rurale" (cum îl descria Stryker), a avut un caracter evident propagandistic, Stryker ghidându-și echipa cu privire la atitudinile pe care urmau să le aibă referitor la subiectele problemă. Scopul proiectului consta în demonstrarea valorii celor fotografiați. Astfel, el definește implicit un punct de vedere: cel al clasei de mijloc care trebuia să fie convinsă că săracii sunt realmente săraci și că acești săraci aveau demnitatea lor. O comparație a fotografiilor din proiectul ASF cu cele ale lui Sanders se poate dovedi utilă. Deși celor săraci nu le lipsește demnitatea în imaginile lui Sanders, acest fapt nu se datorează vreunei tentative de compasiune. Au demnitate prin alăturare, pentru că sunt priviți în același fel distant ca toți ceilalți.

Fotografia americană a fost rareori atât de detașată. Pentru o abordare care să-l evoce pe Sander, trebuie să privim spre cei care au documentat o parte a Americii pe cale de dispariție sau care a fost înlocuită, precum Adam Clark Vroman, care a fotografiat indienii din Arizona și din New Mexico, între 1895 și 1905. Frumoasele fotografii

---

[1] Deși acest lucru s-a schimbat, așa cum se arată într-un memoriu al lui Stryker către echipa lui, în 1942, atunci când noua stare de spirit din timpul celui de-al Doilea Război Mondial a transformat săracii într-un subiect prea deprimant. „Ne trebuie *urgent* fotografii ale bărbaților, femeilor și copiilor care par a crede cu adevărat în SUA. Pozați oameni cu viață în ei. Prea multe dintre documentele noastre fac Statelor Unite un portret care seamănă cu o casă a unui bătrân, ca și când toată lumea e prea bătrână să mai lucreze și prea subnutrită ca să-i pese de ce se întâmplă... Avem nevoie în mod special de bărbați tineri și de femei tinere care să lucreze în fabricile noastre... Casnice, în bucătăriile lor sau în curte, culegând flori. Cupluri în vârstă care să arate mai mulțumite..."

ale lui Vroman sunt inexpresive, lipsite de condescendență și de sentimentalism. Starea lor de spirit este cu desăvârșire opusă celor din proiectul ASF: statice, necomunicative, fără să declanșeze simpatie. Fără să facă propagandă indienilor. Sander nu știa că fotografia o lume pe cale de dispariție. Vroman era conștient de acest fapt. Mai era conștient și că nu exista nicio salvare pentru lumea pe care o documenta.

Fotografia europeană a fost în mare parte dirijată de noțiunile pitorescului (de exemplu, săracii, străinii, degradarea), ale importanței (cei bogați, cei faimoși) și ale frumuseții. Fotografiile tindeau să laude sau să fie neutre. Americanii, mai puțin convinși de permanența oricărei ordini sociale de bază, experți ai „realității" și ai inevitabilității schimbării, au transformat fotografia într-un demers partizan. Fotografiile au fost făcute nu doar ca să arate ceea ce este demn de admirat, ci și ca să dezvăluie ceea ce trebuie confruntat, deplâns și reparat. Fotografia americană implică o legătură mai sintetică și mai puțin stabilă cu istoria. Și totodată, o relație cu realitatea geografică și socială în egală măsură mai optimistă și mai agresivă.

Partea optimistă este exemplificată de prea bine cunoscuta utilizare a fotografiilor pentru trezirea conștiinței. La începutul secolului XX, Lewis Hine a fost numit fotograf al Comitetului Național pentru Munca Minorilor, iar fotografiile sale cu copiii care lucrau în manufacturile de bumbac, pe câmpurile cu sfeclă sau în mine au influențat legiuitorii în demersul de a declara ilegală munca celor mici. În timpul Noului Contract (New Deal), proiectul ASF a lui Stryker (Stryker a fost elevul lui Hine) a furnizat autorităților de la Washington informații despre muncitori și arendași, astfel încât birocrații au înțeles în ce fel le puteau fi de ajutor. Dar chiar și în ipostaza sa cea mai moralistă, fotografia documentară era condescendentă în altă privință. Atât rapoartele detașate de călătorie ale lui

Thomson, cât și impasibilele materiale senzaționale ale lui Riis sau Hine reflectau dorința de însușire a unei realități străine. Și niciun fel de realitate nu este scutită de această dorință de apropriere, nici cea care este senzaționalistă (și trebuie corectată), nici cea care este doar frumoasă (sau poate fi făcută să pară astfel de către aparatul foto). În mod ideal, fotograful reușea să unească aceste două realități, așa cum o reflectă și titlul unui interviu cu Hine, din 1920: „Cum să tratăm artistic munca".

Partea mai agresivă a fotografiei stă în centrul alianței dintre fotografie și turism, alianță evidentă în Statele Unite mai devreme decât în alte zone. După deschiderea accesului spre Vest, în 1869, prin terminarea căii ferate transcontinentale, a urmat colonizarea prin fotografie. Cazul indienilor americani este cel mai brutal. Amatori discreți și serioși, precum Vroman, lucrau deja de la sfârșitul Războiului Civil. Ei reprezentau avangarda unei armate de turiști care au sosit până la sfârșitul secolului, dornici să prindă „un instantaneu bun" al vieții indienilor. Turiștii au invadat spațiul privat al indienilor, fotografiindu-le obiectele sfinte sau dansurile și locurile sacre, plătindu-i dacă era nevoie sau făcându-i să-și modifice ceremoniile pentru a furniza un material mai fotogenic.

Schimbarea ceremoniilor nativilor, odată cu năvălirea hoardelor turistice, nu este substanțial diferită de editarea fotografiilor făcute de un amator unui scandal din oraș. În măsura în care fotografii de senzație obțineau rezultate, procesul implica o intervenție asupra a ceea ce fotografiau; a fotografia ceva devenise chiar o etapă obișnuită a demersului de remediere. Mahalaua Mulberry Bend, din New York, fotografiată la sfârșitul anilor '80 ai secolului al XIX-lea de către Riis a fost demolată, proprietarii au fost mutați și au primit locuințe noi prin decretul lui Theodore Roosvelt, pe atunci guvernator al statului, în vreme ce alte mahalale, la fel de îngrozitoare au fost lăsate așa cum erau.

Fotograful jefuiește și conservă în egală masură, denunță și consacră. Fotografia exprimă nerăbdarea americană la adresa realității, gustul pentru activitățile a căror instrumentalitate este reprezentată de o mașinărie. „Viteza stă în spatele tuturor", după cum spunea Hart Crane (scriind despre Stieglitz în 1923), „sutimea de secundă surprinsă atât de precis, încât mișcarea este continuată din imagine indefinit: momentul eternizat". Confruntați cu viteza nemaiauzită și cu stranietatea unui continent proaspăt civilizat, oamenii au folosit aparatul foto ca modalitate de a intra în posesia locurilor pe care le vizitau. Kodak punea semne la intrarea în multe orașe, inventariind ceea ce merita fotografiat. Semnele marcau, în parcurile naționale, locurile în care vizitatorii ar trebui să facă fotografii.

Sander se simte acasă în propria lui țară. Fotografii americani sunt deseori pe drumuri, copleșiți de mirarea nerespectuoasă cu privire la ceea ce țara lor are de oferit, în sensul surprizelor suprarealiste. Moraliști sau hoți lipsiți de conștiință, deopotrivă copii și străini în propria lor țară, ei surprind lucruri care urmează să dispară și deseori contribuie la dispariția lor, fotografiindu-le. A face fotografii fiecărui specimen, așa cum a făcut Sander, căutând să creezi un inventar complet în mod ideal, presupune faptul că societatea poate fi concepută ca un tot inteligibil. Fotografii europeni au plecat de la premisa că societatea are ceva din stabilitatea naturii. Natura în America a fost mereu suspectă, în defensivă, canibalizată de progres. În America, fiecare specimen devine o relicvă.

Peisajul american a părut mereu prea variat, imens, misterios, volatil, pentru a se lăsa cercetat științific. „El nu știe, nu se poate pronunța, înainte să cunoască dovezile", scria Henry James în *The American Scene* (1907):

> „și nici măcar nu vrea să știe sau să spună, faptele în sine pândesc, în fața înțelegerii, într-o mulțime mult prea mare pentru o singură voce: e ca și când silabele ar fi prea

numeroase pentru a alcătui un cuvânt lizibil. Cuvântul ilizibil, în mod corespunzător, marele răspuns de nescrutat la întrebări, rămâne suspendat în vastul văzduh american, de imaginația lui, ca ceva fantastic și *abracadabrant*, neaparținând niciunei limbi cunoscute, și sub acest stindard convenabil călătorește, observă și contemplă și, pe măsura puterilor sale, se desfată."

Americanii percep realitatea propriei țări ca fiind splendidă și schimbătoare, așa încât presupunerea că ar putea fi abordată prin clasificări științifice ar fi cea mai hazardată. Poate fi atinsă doar indirect, prin subterfugii: descompunerea ei în fragmente stranii care, prin sinecdocă, ar fi interpretabile ca întreg.

Fotografii americani (ca și scriitorii americani) postulează inefabilul în realitatea națională, ceva care este posibil să nu fi fost văzut niciodată până acum. Jack Kerouac își începe astfel introducerea la cartea lui Robert Frank, *The Americans*:

„Senzația aceea nebună în America, atunci când soarele dogorește străzile, iar muzica se-aude de la un tonomat sau de la o înmormântare din apropiere, asta a surprins Robert Frank în fotografiile nemaipomenite pe care le-a făcut călătorind cu o mașină veche prin toate cele 48 de state (cu o bursă Guggenheim), cu agilitate, mister, geniu, tristețe și strania discreție a unor scene fotografiate din umbră, așa cum nu s-a mai văzut până acum pe film. După ce vezi aceste imagini, ajungi în cele din urmă să nu mai știi dacă nu cumva un tonomat e mai trist decât un sicriu."

Orice inventar al Americii este inevitabil antiștiințific, o confuzie delirantă și „abracadabrantă" a obiectelor, în care tonomatele seamănă cu sicriele. James, cel puțin, a reușit să emită o judecată ironică, „acest efect aparte al

scării lucrurilor este singurul efect care, de-a lungul teritoriului, nu se opune direct bucuriei". Pentru Kerouac, pentru tradiția principală a fotografiei americane, starea de spirit dominantă este tristețea. În spatele pretențiilor ritualizate ale fotografilor americani de a privi în jur arbitrar, fără prejudecăți, de a arunca lumină asupra subiectelor, de a le documenta flegmatic, se află o viziune îndoliată a pierderii.

Eficacitatea declarației de pierdere pe care o face fotografia depinde de lărgirea constantă a iconografiei familiare a misterului, a mortalității și a ceea ce este trecător. Stafiile deja tradiționale sunt convocate de unii fotografi americani mai vechi, precum Clarence John Laughlin, un exponent autoproclamat al „romantismului extrem", care a debutat la mijlocul anilor '30 cu fotografii ale conacelor dărăpănate de pe plantațiile cursului inferior al fluviului Mississippi, cu cele ale monumentelor funerare din cimitirele mlăștinoase ale Louisianei, cu interioarele victoriene din Milwaukee și Chicago. Dar metoda funcționează și pentru subiecte care nu fac o trimitere atât de puternică la trecut, precum într-o fotografie de Laughlin din 1962, „Spectrul Coca-Cola". Pe lângă romantismul (extrem sau nu) legat de trecut, fotografia oferă un romantism instant legat de prezent. În America, fotograful nu este doar persoana care înregistrează trecutul, ci și cea care îl inventează. Așa cum spune Berenice Abbott: „Fotograful este ființa contemporană prin excelență. Prin ochii săi, prezentul devine trecut."

Întorcându-se la New York de la Paris, în 1929, după anii de ucenicie pe lângă Man Ray, și după descoperirea (și salvarea) operei atunci cvasinecunoscute a lui Eugene Atget, Abbott a pornit să înregistreze orașul. În prefața la albumul său de fotografii din 1939, *Changing New York*, ea explică: „Dacă n-aș fi plecat niciodată din America, nu mi-aș fi dorit să fotografiez niciodată New Yorkul. Dar când l-am văzut cu un ochi proaspăt, am știut că este țara

mea, ceva ce trebuia să fixez prin intermediul fotografiilor." Scopul lui Abbott („Am vrut să consemnez înainte să se fi schimbat în totalitate") sună ca cel a lui Atget, care a petrecut perioada dintre 1898 și 1927, anul morții sale, documentând cu răbdare și discreție, la o scară mică, Parisul măcinat de timp, cel care dispărea. Dar Abbott își propune ceva și mai fantastic: continua înlocuire a noului. New Yorkul anilor '30 era foarte diferit de Paris: „nu atât frumusețe și tradiție, cât fantasma locală care își găsea originea într-o lăcomie accelerată." Albumul lui Abbott este astfel foarte potrivit intitulat, deoarece fotografa nu-și dorește neapărat să memorizeze trecutul, ci mai degrabă să documenteze doar zece ani din caracteristica de autodistrugere cronică a experienței americane, în care până și trecutul recent este în mod constant consumat, distrus, măturat, aruncat sau vândut la schimb. Din ce în ce mai puțini americani posedă obiecte cu patină, mobilă veche, tigăi sau cratițe de la bunici, lucruri folosite, personalizate de atingerea unor întregi generații, pe care Rilke le omagia în *Elegiile duineze* ca fiind fundamentale pentru peisajul uman. În locul lor, avem fantome de hârtie, peisaje tranzistorizate. Un muzeu portabil cântărind cât un fulg.

Fotografiile care transformă trecutul într-un obiect consumabil sunt o scurtătură. Orice colecție de fotografii reprezintă un exercițiu de montaj suprarealist și totodată o abreviere suprarealistă a istoriei. În aceeași manieră în care Kurt Schwitters și, mai recent, Bruce Conner și Ed Kienholz au transformat refuzul în obiecte extraordinare, tablouri sau medii întregi, noi am transformat molozul în istorie. Un oarecare grad de virtute civică, atât de potrivită unei societăți democratice, a fost atașat acestei practici. Adevăratul modernism nu este austeritatea, ci o abundență a gunoiului răsfirat pretutindeni, un travesti intenționat al generosului vis al lui Whitman. Influențați de fotografi și de artiștii pop, arhitecți precum Robert Venturi

asimilează exemple din Las Vegas și consideră că Times Square ar putea fi un agreabil urmaș pentru Piazza San Marco; iar Reyner Banham ridică ode „arhitecturii și peisajului instant" ale Los Angelesului, pentru darurile sale de libertate, ale unei vieți bune, imposibile, de altfel, printre frumusețile și murdăriile orașului european, lăudând cu mult entuziasm eliberarea oferită de o societate a cărei conștiință este clădită *ad hoc* pe resturi și gunoaie. America, această țară suprarealistă, geme de obiecte găsite. Gunoiul nostru a devenit artă. Gunoiul nostru a devenit istorie.

Fotografiile sunt, desigur, artefacte. Dar șarmul lor constă și în faptul că, într-o lume plină de relicve fotografice, par a avea un statut de obiecte găsite, fragmente nepremeditate ale lumii. Astfel, ele beneficiază simultan de prestigiul artei și de magia realului. Sunt nori ai fanteziei și bulgări de informație. Fotografia a devenit arta chintesențială a societăților influente, risipitoare, în continuă mișcare; un instrument nelipsit al noii culturi de masă care a început să se contureze aici după Războiul Civil și care a cucerit Europa doar după al Doilea Război Mondial, deși valorile sale au început să aibă trecere printre cei cu dare de mână încă din anii '50 ai secolului al XIX-lea, atunci când, în concordanță cu descrierea *spleen* a lui Baudelaire, „societatea noastră mizerabilă" a intrat sub vraja narcisistă a „ieftinei metode de diseminare a dezgustului pentru istorie", a lui Daguerre.

Tranzacția suprarealistă a istoriei implică atât un curent subteran al melancoliei, cât și o voracitate și o impertinență de suprafață. La începuturile fotografiei, spre sfârșitul anilor '30 ai secolului al XIX-lea, William H. Fox Talbot observa aptitudinea aparte a aparatului foto de a înregistra „rănile timpului". Fox Talbot discuta despre ceea ce se întâmplă cu clădirile și monumentele. Pentru noi, cele mai interesante decimări nu sunt cele ale pietrei, ci ale cărnii. Prin intermediul fotografiilor, urmărim realitatea felului

în care oamenii îmbătrânesc prin cea mai intimă și mai tulburătoare cale. A privi o fotografie veche a sa, a unui cunoscut sau a unei persoane publice foarte mediatizate este un proces emoțional, mai întâi de toate: ce *tineri* eram atunci! Fotografia este inventarul mortalității. O atingere a degetului acum este suficientă pentru a investi un moment cu ironie postumă. Fotografia înfățișează oamenii ca fiind *acolo* într-un mod de necontestat, la o anumită vârstă; aduce laolaltă oameni și lucruri care, câteva clipe mai târziu deja s-au despărțit, s-au schimbat, și-au văzut de destinele lor independente. Reacția unei persoane la fotografiile făcute de Roman Vishniac în 1938, care surprindeau viața de zi cu zi în ghettourile poloneze, este influențată masiv de faptul că știe cât de curând aveau să piară acei oameni. Pentru hoinarul solitar, toate fețele din fotografiile stereotipe, ovale prinse sub sticlă și fixate pe pietrele de mormânt din cimitirele țărilor latine, par a cuprinde în ele o prevestire a propriei morți. Fotografiile afirmă inocența, vulnerabilitatea vieților care se îndreaptă spre propria distrugere, iar această legătură dintre fotografie și moarte bântuie toate fotografiile cu oameni. Câțiva muncitori berlinezi din filmul lui Robert Siodmak, *Menschen am Sonntag* (1929), își fac poze la sfârșitul unei plimbări de duminică. Pe rând, ei pășesc în fața aparatului unui fotograf itinerant, rânjesc, par neliniștiți, se maimuțăresc, se uită fix. Aparatul de filmat zăbovește asupra lor într-un prim-plan, pentru a ne îngădui să savurăm mobilitatea fiecărei fețe; apoi vedem fața împietrită a ultimei expresii, îmbălsămată într-un cadru static. Fotografia șochează în curgerea unui film, transformând într-o clipită prezentul în trecut, viața în moarte. Iar unul dintre cele mai angoasante filme făcute vreodată, *La jetée*, (1963), regizat de Chris Marker, este povestea unui om care își prevede moartea, narată în întregime prin fotografii.

Și pentru că fascinația exercitată de fotografie este un memento al mortalității, ea reprezintă totodată și

o invitație la sentimentalism. Fotografiile transformă trecutul într-un obiect al privirii duioase, care modifică distincțiile morale și dezarmează judecățile istorice prin patosul generalizat al actului de a privi trecutul. Un album recent aranjează în ordine alfabetică fotografiile unui grup eterogen de celebrități pe vremea când erau sugari sau copii mici. Stalin și Gertrude Stein, care privesc spre exteriorul paginilor alăturate, arată la fel de solemni și adorabili; Elvis Prestley și Proust, o altă pereche de colegi de pagină, aproape că seamănă unul cu celălalt; Hubert Humphrey (la vârsta de 3 ani) și Aldous Huxley (la 8 ani), unul lângă celălalt au în comun faptul că ambii afișează deja exagerările puternice ale personalității pentru care aveau să devină cunoscuți ca adulți. Nicio imagine din carte nu este lipsită de interes sau de șarm, mai ales că știm (în majoritatea cazurilor din fotografii) personalitățile faimoase în care s-au transformat acești copii. Din această cauză și datorită altor aventurări pe teritoriul ironiei suprarealiste, instantaneele naive, cum sunt cele ale portretelor obișnuite de studio fotografic, sunt cele mai eficiente: aceste imagini pot părea chiar și mai bizare, emoționante, premonitorii.

Reabilitarea fotografiilor vechi prin integrarea lor în contexte noi a devenit o branșă extrem de lucrativă în domeniul albumelor de specialitate. O fotografie este doar un fragment și, cu trecerea timpului, ancorările sale se erodează. Ea plutește spre un trecut abstract, deschis oricărei citiri (sau potriviri cu alte fotografii). O fotografie poate fi descrisă și ca o citare, ceea ce transformă un album de fotografii într-o carte de citate. O modalitate din ce în ce mai frecventă de prezentare a fotografiilor într-un album sau într-o carte este cea prin care fotografiile sunt însoțite de citate.

Un exemplu: lucrarea lui Bob Adelman, *Down Home* (1972), un portret al zonelor rurale din Alabama, printre cele mai sărace din federație, realizat într-un interval de

cinci ani, în perioada anilor '60. Ilustrând predilecția continuă a fotografiei documentare pentru perdanți, cartea lui Aldeman descinde din *Let Us Now Praise Famous Men*, a cărei concluzie este că subiecții portretizați nu erau faimoși, ci doar uitați. Dar fotografiile lui Walker Evans erau însoțite de proza elocventă (uneori pedantă) a lui James Agee, care țintea către o creștere a empatiei cititorului față de viața fermierilor arendași. Nu se poate spune că vorbește cineva în numele celor pe care îi imortalizează Adelman. (Simpatiile liberale care i-au influențat lucrarea au dictat și pretinsa lipsă a unui punct de vedere, ambiția de a oferi o privire cu totul imparțială și lipsită de empatie asupra celor înfățișați). *Down Home* ar putea fi considerată o versiune în miniatură, valabilă pentru întregul ținut, a proiectului lui August Sander: construirea unei arhive fotografice a oamenilor. Dar aceste specimene vorbesc, ceea ce conferă o anumită greutate fotografiilor fără pretenție, o greutate pe care nu ar fi avut-o în sine. Alăturate cuvintelor, aceste fotografii caracterizează cetățenii din ținutul Wilcox ca fiind oameni gata să-și apere sau să-și arate teritoriul; ele sugerează că aceste vieți sunt, în sens literal, o serie de poziții sau poze.

Un alt exemplu îl constituie lucrarea lui Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip* (1973), care construiește de asemenea, cu ajutorul fotografiilor, un portret al ținutului rural, dar perioada este cea a trecutului, între 1890 și 1910, ani de recesiune severă și de greutăți economice, iar ținutul Jackson este reconstruit prin intermediul obiectelor găsite, datând din acele timpuri. Acestea sunt alcătuite dintr-o selecție de imagini surprinse de cel mai proeminent fotograf comercial din capitala ținutului, Charles Van Schaick, ale cărui aproximativ 3000 de clișee pe sticlă sunt păstrate în arhivele Societății Istorice din Wisconsin; și citate din surse ale vremii respective, în principal ziare locale, fișe ale azilului de nebuni din ținut și opere de ficțiune despre Midwest. Citatele n-au nimic de-a face cu fotografiile,

sunt corelate cu ele aleatoriu, intuitiv, în același fel în care cuvintele și sunetele lui John Cage sunt sincronizate în timpul unui spectacol cu mișcările dansatorilor, deja coregrafiate de Merce Cunningham.

Oamenii fotografiați în *Down Home* sunt autorii declarațiilor pe care le citim în pagini. Albi și negri, săraci sau înstăriți vorbesc, afișând păreri contradictorii (mai ales asupra chestiunilor legate de clasă și rasă). Dar în vreme ce declarațiile care însoțesc fotografiile lui Aldeman se contrazic unele pe celelalte, textele pe care le-a adunat Lesy spun toate același lucru: un număr impresionant de oameni din America de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX se spânzurau de grinzile hambarelor, își aruncau copiii în fântâni, le tăiau gâtul soților, își scoteau hainele pe strada principală, ardeau recoltele vecinilor și diverse alte acte de acest fel îi transformau în candidați ideali pentru închisoare sau casa de nebuni. În eventualitatea în care cineva ar fi crezut că Vietnamul și întregul deceniu trecut, plin de tulburări și ciudățenii, sunt cele răspunzătoare pentru transformarea Americii într-o țară a speranțelor decăzute, Lesy susține că visul s-a prăbușit la sfârșitul secolului al XIX-lea, nu în orașele inumane, ci în comunitățile de fermieri; și că întreaga națiune e nebună de foarte mult timp. Bineînțeles, *Wisconsin Death Trip* nu dovedește nimic, de fapt. Forța argumentelor sale istorice este forța colajului. Pentru fotografiile angoasante, frumos patinate de timp, făcute de Van Shaick, Lesy ar fi putut găsi alte texte din acea perioadă — scrisori de dragoste, jurnale — pentru a da altă impresie, poate mai puțin disperată. Cartea sa este incitantă, șic pesimistă și polemică, însă total neserioasă în ceea ce privește conținutul său istoric.

O serie de autori americani, mai ales Sherwood Anderson, au scris la fel de polemic despre greutățile vieții într-un orășel, aproximativ în aceeași perioadă descrisă în cartea lui Lesy. Dar deși lucrări de foto-ficțiune,

precum *Wisconsin Death Trip*, explică mai puțin decât povestirile și romanele, ele au o putere mai mare de convingere acum, pentru că au autoritatea unui document. Fotografiile — și citatele — par, pentru că sunt considerate fragmente de realitate, mai autentice decât narațiunile literare de mare întindere. Singura proză care pare credibilă unui număr din ce în ce mai mare de cititori nu este scrierea de calitate a cuiva precum Agee, ci documentarea brută, discuții editate sau nu, înregistrate pe reportofoane, fragmente sau texte integrale ale documentelor de factură paraliterară (consemnări juridice din instanță, scrisori, jurnale, anamneze psihiatrice etc.); reportaje la persoana întâi, neglijente, cu tendință de autocritică, deseori paranoice. Există o suspiciune în legătură cu tot ceea ce poate părea literar în America, asta ca să nu mai pomenim de refuzul din ce în ce mai extins din partea celor tineri de a citi ceva, chiar și subtitrări ale filmelor străine sau textele de pe coperta unui disc de vinil, ceea ce explică în parte noul apetit pentru cărți cu puține cuvinte și multe fotografii. (Desigur, fotografia însăși reflectă din ce în ce mai mult prestigiul lucrului nefinisat, al autodisprețuirii, al nepăsării și al lipsei de disciplină: „anti-fotografia".)

„Toți bărbații și femeile pe care scriitorul le-a cunoscut vreodată au devenit grotești", scrie Anderson în introducerea albumului *Winesburg, Ohio* (1919), numit inițial *Cartea Grotescului*. El continuă: „Cei grotești nu erau toți oribili. Unii erau amuzanți, alții frumoși..." Suprarealismul este arta generalizării grotescului și a ulterioarei descoperiri a nuanțelor (a farmecului) în *asta*. Nicio activitate nu e mai bine echipată pentru exersarea felului suprarealist de a privi decât fotografia și, în cele din urmă, privim toate fotografiile într-o manieră suprarealistă. Oamenii scotocesc prin poduri și mansarde, prin arhivele oficiale sau ale societăților de istorie după fotografii vechi; și mai mulți fotografi obscuri și uitați sunt redescoperiți. Albumele de fotografie alcătuiesc stive din ce în ce mai înalte,

măsurând trecutul pierdut (de aici, promovarea fotografiei de amatori), luând pulsul prezentului. Fotografiile furnizează istorie instant, sociologie instant, participare instant. Dar există ceva extrem de anodin în aceste forme de ambalare a realității. Strategia suprarealistă, care a promis o perspectivă nouă și incitantă pentru critica radicală a culturii moderne, a decăzut într-o ironie facilă care democratizează toate instanțele, care pune semnul egal între cele câteva probe și istorie. Suprarealismul poate doar să furnizeze judecăți reacționare și poate extrage din istorie doar o acumulare de ciudățenii, o glumă, o excursie prin moarte.

Gustul pentru citate (și pentru alăturarea citatelor eterogene) este unul suprarealist. Astfel, Walter Benjamin, a cărui sensibilitate suprarealistă este cea mai profundă dintre toate cele documentate până acum, a fost un pasionat colecționar de citate. În eseul ei magistral despre Benjamin, Hannah Arendt scria că „nimic nu era mai definitoriu pentru el în anii '30 decât micile sale agende cu coperte negre pe care le purta veșnic la el și în care scria cu migală, în forma citatelor, ceea ce plasele de pescuit ale vieții de zi cu zi îi aduceau sub forma *perlelor* sau a *coralilor*. Uneori, citea din ele cu voce tare, se lăuda cu ele ca și când ar fi fost obiecte rare, de colecție". Deși colecționarea de citate poate fi considerată o formă de mimetism ironic — colecționare fără prejudicii —, acest fapt nu înseamnă că Benjamin dezaproba sau nu se delecta făcând acest lucru. Benjamin chiar era convins că realitatea în sine genera — sau răzbuna — eforturile maniacale, inevitabil distructive și iresponsabile ale colecționarului. Într-o lume pe cale să devină o vastă carieră, colecționarul devine cel angrenat într-o pioasă lucrare de salvare. Și deoarece cursul istoriei deja șubrezise temeliile tradițiilor și distrusese întregurile vii în care obiectele de preț își găsiseră cândva locul, colecționarul putea acum, cu conștiința

curată, să excaveze în căutarea fragmentelor valoroase, emblematice.

Trecutul însuși, pe măsură ce schimbarea continuă să se accelereze, a devenit cel mai suprarealist subiect, făcând posibilă, așa cum spunea Benjamin, vederea unei noi frumuseți în ceea ce se destramă. De la bun început, fotografii nu numai că și-au propus să consemneze o lume pe cale de dispariție, dar au fost și angajați de către cei care i-au grăbit dispariția. (Începând cu 1842, neobositul perfecționist al comorilor arhitecturale franceze, Viollet-le-Duc, a comandat o serie de dagherotipuri cu Notre Dame, înainte de începerea lucrărilor de restaurare a catedralei.) „A reînnoi vechea lume — scria Benjamin — aceasta este cea mai adâncă dorință a colecționarului, atunci când simte nevoia să achiziționeze lucruri noi." Dar lumea veche nu poate fi reînnoită, cu siguranță nu prin citate, iar acesta este aspectul tragi-comic, quijotesc al demersului fotografic.

Ideile lui Benjamin sunt demne de menționat pentru că el este criticul cel mai original și cel mai important al fotografiei, în ciuda (sau din cauza) contradicției interne din discursul lui despre fotografie, contradicție care decurge din provocările ridicate de sensibilitatea sa suprarealistă la adresa principiilor sale marxist-brechtiene sau pentru că propriul proiect ideal al lui Benjamin poate fi citit ca o versiune sublimată a activității unui fotograf. Acest proiect consta într-o lucrare de critică literară alcătuită integral din citate, urmând astfel să fie golită de orice urmă de empatie. Renegarea empatiei, disprețul pentru încărcătura cu mesaj, pretenția de a fi invizibil, acestea sunt strategiile pe care majoritatea fotografilor le abordează. Istoria fotografiei dezvăluie o lungă tradiție a ambivalenței cu privire la capacitățile sale de partizanat: asumarea unei poziții este percepută ca subminare a aserțiunii perene potrivit căreia orice subiect este valabil și interesant. Dar ceea ce, în cazul lui Benjamin, este o idee

de-a dreptul chinuitoare a unui plan obsesiv de detaliat, menită să îngăduie trecutului mut să vorbească cu propriul glas, cu toate complexitățile sale de nerezolvat, devine, atunci când este generalizat în fotografie, de-crearea cumulativă a trecutului (în chiar actul de a-l conserva), fabricarea unei realități noi, paralele care imediatizează trecutul în vreme ce îi diminuează lipsa de eficiență comică sau tragică, o realitate care investește specificul trecutului cu o ironie nelimitată, care transformă prezentul în trecut, iar trecutul în starea de trecut.

Precum un colecționar, fotograful este animat de o pasiune care, chiar și când pare a fi la adresa prezentului, este legată de un simț al trecutului. În vreme ce artele tradiționale ale conștiinței istorice încearcă să facă ordine în trecut, distingând inovația de retrograd, centralul de periferie, relevantul de irelevant sau de vagul interes, abordarea fotografului, precum cea a colecționarului, este non-sistematică, ba chiar anti-sistematică. Pasiunea fotografului pentru un subiect nu are o relație esențială cu conținutul sau valoarea lui, cea care îl face clasificabil. Este, mai mult decât orice, o afirmare a prezenței subiectului, a conformității cu adevărul (a unei priviri pe un chip, a unui aranjament al unui grup de obiecte) — echivalentul standardului de autenticitate pentru un colecționar —, a esenței sale, a calităților care îi conferă unicitate. Privirea fotografului, în mod special deliberată și avidă, nu numai că se opune clasificării tradiționale și evaluării subiectelor, dar caută în mod conștient să le confrunte și să le submineze. Din această cauză, abordarea sa față de ceea ce își propune să surprindă este mult mai puțin întâmplătoare decât s-ar crede.

În principiu, fotografia pune în aplicare mandatul suprarealist de a adopta o atitudine intransigent de egalitară față de subiect. (Totul este „real".) De fapt, la fel ca gustul suprarealist generalizat, a manifestat un interes susținut pentru gunoi, grotesc, respinși, decrepit, ciudățenie,

kitsch. Astfel, Atget s-a specializat în frumusețea de nișă a vehiculelor cu roți, construite de mântuială, în ferestrele lipsite de gust sau fistichii, în arta neconvențională a firmelor de magazine sau a caruselelor, în porticuri ornate, în sonerii bizare și grilaje de fontă, în ornamentele de stuc de pe fațadele caselor în ruină. Fotograful și, implicit, consumatorul de fotografie merg pe urmele negustorului de zdrențe care a fost una dintre ipostazele favorite ale lui Baudelaire pentru poetul modern:

> „Tot ceea ce marele oraș aruncă, tot ceea ce pierde, tot ceea ce disprețuiește, tot ceea ce este strivit sub tălpi, el catalogează și adună... El triază lucrurile și face o alegere înțeleaptă; adună, ca un avar care păzește o mare avuție, refuzul care va lua forma obiectelor utile sau aducătoare de plăcere între fălcile zeiței Industriei."

Prin ochiul aparatului foto clădirile sumbre ale fabricilor și bulevardele sufocate de pancarte publicitare arată la fel de frumos ca bisericile sau peisajele pastorale. Mai frumoase chiar, conform gustului modern. Amintiți-vă că Breton și ceilalți suprarealiști au fost cei care au inventat magazinul de solduri pe post de templu al avangardei gustului și au ridicat vizitele prin târgurile de vechituri la rangul unui pelerinaj estetic. Acuitatea negustorului suprarealist de zdrențe era direcționată către găsirea frumosului acolo unde ceilalți vedeau doar urâțenie, banalitate sau irelevanță: mărunțișuri, obiecte naive sau pop, resturi urbane.

La fel cum structurarea unei opere în proză, a unui tablou, a unui film prin intermediul citatelor (să ne gândim la Borges, Kitaj sau Godard) este un exemplu specializat de gust suprarealist, așa este și practica extrem de comună de a înrăma și a expune fotografiile în sufragerii sau dormitoare, acolo unde înainte tronau reproduceri ale picturilor, un indicator al largii răspândiri a gustului

suprarealist. Și aceasta deoarece fotografiile însele satisfac multe dintre criteriile aprobării suprarealiste, fiind obiecte ubicue, ieftine și nu neapărat atractive. O pictură este comandată sau achiziționată; o fotografie este găsită (în albume sau în sertare), decupată (din ziare sau reviste) sau ușor de făcut. Iar obiectele care sunt fotografii nu numai că proliferează într-un mod în care picturile nu o fac, dar sunt, într-un anumit sens, indestructibile estetic. *Cina cea de taină* a lui Leonardo, de la Milano, nu arată mai bine acum, arată îngrozitor. Fotografiile, pe măsură ce se învechesc, se degradează, se pătează, se rup sau se decolorează, arată la fel de bine, ba chiar, deseori, mai bine. (În această privință, arta cu care se aseamănă fotografia este arhitectura, ale cărei lucrări sunt supuse aceleiași evoluții inexorabile de-a lungul timpului; multe clădiri, și nu doar Parthenonul, arată mai bine ca ruine.)

Ceea ce este adevărat despre fotografii este adevărat și despre lumea văzută într-un mod fotografic. Fotografia extinde descoperirea literaților secolului al XVIII-lea despre frumusețea ruinelor, transformând-o într-un autentic gust popular. Și extinde frumusețea aceea dincolo de ruinele romanticilor, precum acele forme spectaculoase de decrepitudine fotografiate de Laughlin, către ruinele moderniștilor, realitatea însăși. Vrând-nevrând, fotograful este prins în procesul de a antichiza realitatea, iar fotografiile sunt, în esența lor, antichități-instant. Fotograful oferă o contrapondere modernă a acelui gen arhitectural caracteristic pentru romantism, ruina artificială: ruina care este creată pentru a conferi mai multă profunzime caracterului istoric al unui peisaj, pentru a face natura să fie sugestivă: sugestivă în ceea ce privește trecutul.

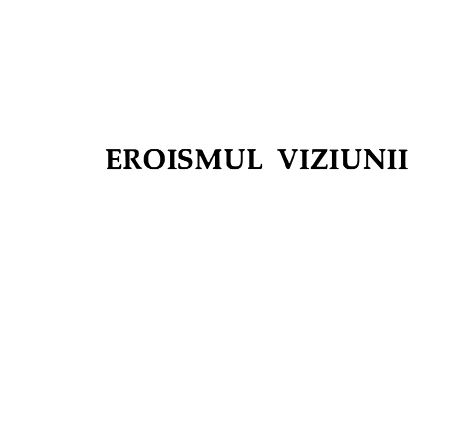
Neprevăzutul fotografiilor confirmă faptul că totul este tranzitoriu. Arbitrarul dovezilor fotografice indică faptul că realitatea este esențialmente de neclasificat. Realitatea este invocată într-o pleiadă de fragmente întâmplătoare, o modalitate infinit mai atrăgătoare și mai

trist reductivă de a gestiona lumea. Ilustrând relația parțial triumfătoare, parțial condescendentă cu realitatea ca nucleu al suprarealismului, insistența fotografului că orice este real implică și faptul că realul nu este suficient. Prin proclamarea unei insatisfacții de bază la adresa realității, suprarealismul sugerează o ipostază a alienării care acum a devenit o atitudine generală în părți ale lumii puternice politic, industrializate și mânuitoare de aparate foto. Din ce alte motive oare ar putea fi realitatea considerată ca fiind insuficientă, plată, erodată în exces, superficială în raționalitatea ei? În trecut, nemulțumirea față de realitate se exprima prin dorul de *altă* lume. În societatea modernă, nemulțumirea față de realitate se exprimă în forță și recurent prin dorința de a reproduce *această* lume. Ca și cum numai simplul fapt de a privi la realitate sub forma unui obiect — în direcția propusă de fotografie — ar fi cu adevărat real, adică suprareal.

Fotografia inevitabil implică o anume dominare a realității. De la a fi „acolo, departe", lumea ajunge să fie compusă din fotografii „de aici, din interior". Capetele noastre se transformă în acele cutii magice pe care Joseph Cornell le umplea cu mici obiecte felurite provenite din Franța pe care el n-o vizitase niciodată. Sau ca o grămadă de fotografii de platou, cu cadre din filme, pe care Cornell le-a adunat într-o vastă colecție de extracție suprarealistă: ca relicve producătoare de nostalgie referitoare la experiența originală a filmului, ca modalități de a avea un artefact prin care se intră în posesia frumuseții actorilor. Dar relația dintre o fotografie de platou și un film este în mod intrinsec înșelătoare. A cita dintr-un film nu echivalează cu citarea dintr-o carte. În vreme ce timpul acordat unei lecturi depinde de cititor, durata de vizionare a unui film este fixată de regizor, iar imaginile sunt percepute repede sau încet în funcție de indicațiile de montaj. Astfel, o fotografie din film care oferă cuiva un timp de zăbavă asupra unui moment atât cât și-l dorește contrazice

chiar forma filmului, similar cu felul în care un set de fotografii înghețând momentele unei vieți sau ale unei societăți contrazice forma lor, care este un proces, o curgere în timp. Lumea fotografiată are aceeași relație fundamental greșită cu lumea reală precum cea a filmelor cu fotografiile cu cadre de film. Viața nu se reduce la detalii semnificative, luminate de un bliț, fixate pentru totdeauna. Fotografiile, da.

Atracția fotografiilor, puterea lor asupra noastră constă în faptul că oferă pe loc relația unui cunoscător *față* de lume și o acceptare promiscuă *a* lumii. Căci relația acestui cunoscător cu lumea este, prin evoluția revoltei mderne împotriva normelor estetice tradiționale, profund implicată în promovarea standardelor kitsch-ului în materie de gust. Deși unele fotografii, văzute ca obiecte individuale, au impactul și gravitatea delicată a operelor importante de artă, proliferarea fotografiilor este, în ultimă instanță, o afirmare a kitsch-ului. Contemplarea scrutătoare și extrem de flexibilă a fotografiei flatează privitorul, creând un fals sentiment al ubicuității, o înșelătoare stăpânire a experienței. Suprarealiștii, care aspiră la statutul de radicali culturali, chiar revoluționari, au fost deseori victimele bine intenționatei iluzii că pot fi, sau că ar trebui să fie, marxiști. Dar estetica suprarealistă este prea impregnată de ironie pentru a fi compatibilă cu cea mai seducătoare formă a moralismului din secolul XX. Marx reproșa filosofiei că doar încearcă să înțeleagă lumea în loc s-o schimbe. Fotografii, operând cu termenii sensibilității suprarealiste, dau de înțeles că simpla înțelegere a lumii ar fi o vanitate și, în loc de acest lucru, ne propun mai degrabă s-o colecționăm.



EROISMUL VIZIUNII

Nimeni n-a descoperit urâtul prin fotografii. Dar mulți au descoperit frumusețea prin ele. Exceptând situațiile în care aparatul foto este folosit pentru documentare sau pentru a marca ritualuri sociale, ceea ce îi determină pe oameni să facă fotografii este găsirea frumosului. (Denumirea sub care Fox Talbot a depus patentul de înregistrare pentru fotografie în 1841 a fost „calotip", de la grecescul *kalos*, frumos.) Nimeni nu exclamă: „O, ce urât e! Trebuie să-i fac o fotografie." Chiar dacă cineva ar spune asta, ar însemna, de fapt: „Acel lucru urât mi se pare... frumos."

Se întâmplă des ca cei care au zărit ceva frumos să exprime regretul că n-au putut face o fotografie. Într-atât de plin de succes a fost rolul aparatului foto în procesul de înfrumusețare a lumii, încât fotografiile, mai degrabă decât lumea, au devenit standardul frumosului. Gazdele mândre de casele lor se vor lăuda cu poze ale locului respectiv, arătându-le vizitatorilor cât de splendid este. Învățăm să ne percepem pe noi înșine fotografic: cineva este considerat atractiv dacă arată bine într-o fotografie. Fotografiile creează frumosul și, după trecerea câtorva generații, îl epuizează. Anumite panorame ale naturii au ieșit aproape de tot din raza de interes inepuizabil a anumitor împătimiți de fotografie. Obsedații imaginii vor considera probabil că asfințiturile sunt clișee; căci, vai, ele arată prea mult a fotografii.

Mulți oameni sunt nerăbdători atunci când urmează să fie fotografiați și nu pentru că se tem că vor fi invadați, precum cei din societățile primitive, ci pentru că le e frică de o dezaprobare din partea aparatului foto. Oamenii doresc imaginea idealizată: o fotografie cu ei în care să arate cel mai bine cu putință. Se simt respinși când aparatul nu produce o imagine a lor mai atractivă decât sunt în realitate. Dar numai câțiva au norocul să fie „fotogenici", adică să arate mai bine în fotografii (chiar și atunci când nu se folosesc trucaje sau un ecleraj avantajos) decât în viața de toate zilele. Faptul că fotografiile sunt deseori lăudate pentru candoarea lor, pentru onestitate, înseamnă că majoritatea fotografiilor, firește, *nu* sunt candide. După zece ani de la înlocuirea dagherotipului prin procesul de prelucrare bazat pe developarea negativ-pozitiv (primul proces fotografic practicabil), brevetat de Fox Talbot, la mijlocul anilor '40 ai secolului al XIX-lea, un fotograf german a inventat prima tehnică de retușuri pe negativ. Cele două versiuni ale aceluiași portret — una retușată, cealaltă, nu — au uimit publicul Expoziției Universale de la Paris, din 1855 (cea de-a doua manifestare de acest gen și prima cu o expoziție de fotografie). Știrea că aparatul foto poate să mintă a crescut și mai mult popularitatea fotografiei.

Consecințele minciunii sunt mult mai intim legate de fotografie decât ar putea fi vreodată de pictură, deoarece fotografiile — imagini plate, dreptunghiulare — pretind că sunt adevărate, o pretenție pe care picturile n-o pot avea niciodată. O pictură falsă (una ale cărei atribute sunt false) falsifică istoria artei. O fotografie falsă (retușată sau modificată sau a cărei descriere este falsă) falsifică realitatea. Istoria fotografiei poate fi recapitulată sub forma unei permanente confruntări între două mari imperative: înfrumusețarea, care provine din artele plastice, și transmiterea adevărului, proces măsurabil nu doar printr-o noțiune a adevărului în sine, o moștenire din științe, ci printr-un ideal moralizat al rostirii adevărului, adaptat din

modelele literare ale secolului al XIX-lea și din (pe-atunci) noua profesiune de jurnalism independent. Precum romancierul post-romantic sau reporterul, de la fotograf se așteaptă demascarea ipocriziei și combaterea ignoranței. Aceasta a fost o sarcină pentru care pictura s-a dovedit a fi un procedeu prea lent și anevoios, indiferent de numărul pictorilor din secolul al XIX-lea care împărtășeau convingerea lui Millet conform căreia *le beau c'est le vrai* (frumosul înseamnă adevăr). Observatori fini au punctat faptul că exista ceva nedeghizat în adevărul pe care îl transmitea o fotografie, chiar dacă autorul ei nu intenționa să intre prea mult în detalii. În romanul *The House of the Seven Gables* (1851), Hawthorne îl face pe tânărul fotograf Holgrave să remarce în legătură cu portretul dagherotip: „în vreme ce noi nu-i recunoaștem alt merit în afară de acela de a fi înfățișat o suprafață superficială, el scoate la iveală personalitatea secretă, printr-un adevăr spre care niciun pictor nu s-ar putea aventura vreodată, chiar dacă l-ar putea descoperi."

Eliberați de necesitatea de a opta pentru soluții limitate (ca pictorii) cu privire la imaginile care merită contemplate, grație rapidității cu care aparatul înregistrează orice, fotografii au transformat actul de a privi într-un nou tip de proiect: ca și când vederea în sine, urmărită cu suficientă aviditate și hotărâre, ar putea să reconcilieze pretențiile adevărului cu nevoia de a descoperi lumea ca fiind frumoasă. Pe vremuri, un obiect al mirării prin prisma capacității de a reda realitatea foarte precis, în egală măsură disprețuit pentru acuitatea sa, aparatul foto a sfârșit prin a realiza o promovare extraordinară a valorilor aparenței. Aparențe așa cum sunt înregistrate de aparat. Fotografiile nu doar redau realist realitatea. Realitatea este cea supusă unei atente observații, fiindu-i evaluată fidelitatea față de fotografii. „Din punctul meu de vedere", declara în 1901 Zola, cel mai mare ideolog al realismului literar, după 15 ani de experiență ca fotograf

amator, „nu poți avea pretenția că ai văzut ceva până nu-l fotografiezi". În loc să înregistreze doar realitatea, fotografiile au devenit norma pentru felul în care lucrurile ne apar, modificând astfel însăși ideea de realitate și de realism.

Discursul celor mai timpurii fotografi dădea de înțeles că aparatul foto ar fi o simplă mașină de copiat; ca și cum, atunci când oamenii foloseau un aparat, acesta era cel care vedea. Invenția fotografiei a fost întâmpinată ca un mod de a ușura povara unei informații în continuă acumulare și ca o cale de a simți impresiile. În cartea sa de fotografii, *The Pencil of Nature* (1844-1846), Fox Talbot povestește că ideea fotografiei i-a venit în 1833, în timpul unei călătorii în Italia, o întreprindere devenită obligatorie pentru toți englezii de familie bună, cum era și el, în vreme ce făcea niște schițe ale peisajului din jurul lacului Como. Desenând cu ajutorul unui instrument numit camera obscura, un dispozitiv care proiecta imaginea, dar nu o fixa, a început să mediteze, cum spune chiar el, „la frumusețea imposibil de imitat a imaginilor produse de natură pe care lentila de sticlă le proiectează pe hârtie" și să se întrebe „dacă ar exista vreo posibilitate care să facă aceste imagini naturale să se imprime durabil". Aparatul foto i s-a revelat lui Fox Talbot ca o nouă formă de notație, al cărei șarm consta în chiar acest caracter impersonal, deoarece înregistra o imagine „naturală", adică o imagine care este transpusă în existență „prin mijlocirea exclusivă a Luminii, fără niciun alt ajutor din partea creionului artistului."

Fotograful era considerat un observator foarte atent, dar neimplicat, un scrib, nu un poet. Dar, așa cum s-a descoperit destul de repede, nimeni nu fotografiază un lucru în același fel, astfel că ipoteza aparatului de fotografiat ca furnizor al unei imagini obiective și impersonale a cedat în fața faptului că fotografiile nu sunt doar

mărturii a ceea ce există, ci mai degrabă a ceea ce vede o persoană, nu doar o înregistrare, ci o evaluare a lumii.[1] A devenit clar că nu mai exista o simplă activitate unitară numită privire (ajutată și înregistrată de aparatul foto), ci o „privire fotografică", o nouă cale de a vedea deschisă oamenilor și o nouă activitate pe care o puteau îndeplini.

Un francez cu un aparat pentru dagherotipuri colinda deja Pacificul în 1841, an în care la Paris era publicat primul volum din *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe.* Anii '50 ai secolului al XIX-lea au fost marea epocă a orientalismului fotografic: Maxime Du Camp, în marele tur al Orientului Mijlociu, în compania lui Flaubert, între 1849 și 1851, și-a consacrat activitatea de obținere a imaginilor asupra unor obiective precum Colosul de la Abu Simbel sau Templul din Baalbek, nicidecum vieții de zi cu zi a fellahinilor. La scurt timp, totuși, călătorii cu aparatul de fotografiat au bifat o listă mai cuprinzătoare de subiecte decât locuri faimoase și opere de artă. Privirea fotografică însemna o aptitudine pentru descoperirea frumuseții în ceea ce toată lumea vede, dar ignoră din considerente de banalitate. Se aștepta ca fotografii

---

[1] Restrângerea fotografiei la privirea impersonală a continuat să aibă susținătorii ei. Printre suprarealiști, fotografia a fost considerată eliberatoare, în măsura în care ea transcende experiența personală: Breton își începea eseul său din 1920 despre Max Ernst numind practica dicteului automat „o adevărată fotografie a gândului", iar aparatul era văzut ca „un instrument orb", a cărui superioritate „în imitarea aparențelor" furnizase „o lovitură mortală vechilor modalități de expresie, în pictură și în poezie". În tabăra estetică adversă, teoreticienii Bauhaus au îmbrățișat o părere nu întru totul opusă, tratând fotografia ca o ramură a designului, precum arhitectura — creativă, dar impersonală, prea puțin împovărată de vanități precum suprafața picturală, tușa personală. În cartea sa, *Painting, Photography, Film* (1925) Moholy-Nagy laudă aparatul de fotografiat pentru impunerea unei „igiene a opticului", care, în cele din urmă, „va aboli modelul asocierilor picturale și imaginative... care a fost imprimat asupra viziunii noastre de marii pictori".

să facă mai mult decât să vadă lumea așa cum e, incluzând aici și deja omagiatele minuni; ei erau responsabili de crearea interesului, prin noi decizii vizuale.

A apărut un eroism straniu peste hotare, în lume, odată cu inventarea aparatelor foto: eroismul viziunii. Fotografia a deschis calea pentru un nou tip de activitate independentă, a permis oricui să afișeze o anumită sensibilitate unică, avidă. Fotografii au pornit în safariuri culturale, de clasă sau științifice în căutarea imaginilor frapante. Ei aveau să captureze lumea, indiferent de costuri, în ceea ce privește răbdarea sau disconfortul, printr-o modalitate activă, lacomă, evaluatoare și gratuită. Alfred Stieglitz povestește cu mândrie că a petrecut trei ore în plin viscol, în 22 februarie 1893, „așteptând momentul propice" pentru a face faimoasa sa fotografie *Fifth Avenue, Winter*. Momentul propice este atunci când poți observa lucruri (mai ales cele pe care le-a văzut deja toată lumea) într-o lumină nouă. Căutarea a devenit emblema fotografului în imaginarul comun. În anii '20, fotograful devenise deja un erou modern, precum aviatorul sau antropologul, fără să fie neapărat nevoit să-și părăsească locul de baștină. Cititorii presei de largă circulație erau invitați să se alăture „fotografului nostru" într-o „călătorie de descoperiri", vizitând tărâmuri noi precum „lumea văzută de deasupra", „lumea sub lupă", „frumusețile zilnice", „universul nevăzut", „miracolul luminii", „frumusețea mașinăriilor", imaginea care era „de găsit pe străzi".

Viața zilnică la rang de apoteoză și acel tip de frumusețe pe care doar aparatul o dezvăluie, un colț de realitate materială pe care ochiul n-o vede deloc sau pe care n-o poate singulariza, în mod normal; sau perspectiva aeriană, dintr-un avion, acestea sunt principalele ținte ale cuceririlor fotografului. O vreme, prim-planul părea să fie cea mai originală metodă de privit a fotografului. Pe măsură ce îngustau realitatea, fotografii au descoperit că apăreau

astfel forme magnifice. La începutul anilor '40 ai secolului al XIX-ea, versatilul și ingeniosul Fox Talbot nu se limita doar la a compune fotografii în genurile preluate din pictură — portret, scene domestice, vedute, peisaje, naturi statice —, el antrenându-și aparatul și pe cochilii marine, pe aripile unui fluture (mărite cu ajutorul unui microscop solar), pe două rânduri de cărți din biroul său. Pe măsură ce văzul normal continua să fie abuzat, iar obiectul izolat de mediul său, transformat în vedere abstractă, au fost instaurate noi convenții asupra a ceea ce este frumos. Ceea ce este frumos a devenit doar ceea ce ochiul nu vede sau nu poate vedea: viziunea dislocată, fragmentară pe care numai aparatul foto o poate furniza.

În 1915, Paul Strand a făcut o fotografie pe care a intitulat-o „Modele abstracte făcute din boluri". În 1917, Strand a recurs la prim-planuri cu forme ale mașinăriilor și pe durata anilor '20 a lucrat studii după natură, utilizând prim-planul. Noua procedură, a cărei perioadă de glorie s-a consumat între anii 1920-1935, părea a promite infinite delicii vizuale. Funcționa uimitor atât pentru obiecte casnice, cât și pentru nuduri (un subiect aparent exploatat deja la maximum de pictoră) sau pentru micile cosmologii ale naturii. Fotografia părea să-și fi găsit rolul grandios sub forma unui pod între artă și știință, iar pictorii au fost trimiși să ia lecții despre frumusețea microfotografiilor și a vederilor aeriene strânse în cartea lui Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur*, publicată de Bauhaus în 1928 și tradusă în engleză cu titlul *The New Vision*. Suntem în anul în care apărea și unul dintre primele bestselleruri fotografice: cartea lui Albert Renger-Patzsch, intitulată *Die Welt ist schon* (*Lumea este frumoasă*), care cuprindea lucrările a 100 de fotografi, majoritatea prim-planuri, ale căror subiecte variau de la frunze de colocazie la mâinile unui olar. Pictura nu făcuse niciodată această promisiune atât de impertinentă de a demonstra că lumea este frumoasă.

Ochiul care abstractizează, reprezentat cu o strălucire aparte în perioada interbelică de lucrările lui Strand, Edward Weston și Minor White, devenea posibil doar după descoperirile pictorilor și sculptorilor moderniști. Strand și Weston, care își recunosc o afinitate a privirii cu Brâncuși și Kandinsky, au fost probabil atrași de natura brută al stilului cubist, ca reacție la delicatețea imaginilor lui Stieglitz. Dar este la fel de adevărat că această influență a mers într-o direcție opusă. În 1909, în revista sa *Camera Work*, Stieglitz scria despre influența de necontestat a fotografiei asupra picturii, deși citează doar impresioniștii, al căror stil de „definiție încețoșată" l-a inspirat pe al său.[1] Iar Moholy-Nagy, în *The New Vision*, demonstrează corect că „tehnica și spiritul fotografiei au influențat direct sau indirect cubismul". Dar, în ciuda modalităților în care, începând din 1840, pictorii și fotografii s-au influențat sau au furat unii de la ceilalți, procedurile lor sunt fundamental diferite. Pictorul construiește, fotograful dezvăluie. Astfel, identificarea subiectului unei fotografii domină mereu percepția noastră despre ea, în schimb, acest fapt nu este neapărat necesar într-o pictură. Subiectul lucrării lui

[1] Influența consistentă pe care fotografia a exercitat-o asupra impresioniștilor este deja un clișeu al istoriei artei. Într-adevăr, nu este exagerat să spunem, precum Stieglitz, că „pictorii impresioniști aderă la un stil de compoziție care este strict fotografic". Traducerea pe care aparatul foto o face asupra realității transformând-o în zone foarte polarizate de lumină și umbră, încadrarea liberă și arbitrară a imaginii în fotografii, indiferența fotografilor la adresa construirii spațialității, mai ales spațiul de fundal, inteligibil — acestea au fost inspirațiile de bază pentru interesul declarat al pictorilor impresioniști cu privire la proprietățile luminii, pentru experimentele lor despre aplatizarea perspectivei, despre unghiurile neobișnuite și formele descentrate care sunt tăiate de marginile picturii („Ei pictează viața în bucăți și fragmente", așa după cum observa Stieglitz în 1909). Un detaliu istoric; prima expoziție impresionistă, în aprilie 1874, a fost ținută în studioul fotografic al lui Nadar, pe Boulevard des Capucines, în Paris.

Weston, „Frunză de varză", din 1931, arată ca un pliu de drapaj; un titlu este necesar pentru identificare. Astfel, imaginea își demonstrează sensul în dublă manieră. Forma este plăcută și este (surpriză!) forma unei frunze de varză. Dacă ar fi fost un drapaj, n-ar fi fost atât de frumoasă. Știm deja acel tip de frumusețe din artele plastice. Astfel, calitățile formale ale stilului, problematica principală a picturii, sunt în cel mai bun caz de o importanță secundară în fotografie, în vreme ce *subiectul* unei fotografii este mereu cel mai important factor. Premisa care normează toate utilizările fotografiei, anume faptul că fiecare fotografie este un fragment al lumii, ne spune că nu știm cum să reacționăm în fața unei fotografii (dacă imaginea este ambiguă vizual, văzută prea de aproape sau prea de la distanță), decât atunci când știm ce fragment de lume reprezintă. Ceea ce pare a fi o simplă coroniță — faimoasa fotografie a lui Harold Edgerton din 1936 — devine mult mai interesant în momentul în care aflăm că este lapte vărsându-se.

Fotografia este considerată un instrument de cunoaștere a lucrurilor. Când Thoreau afirma că „nu poți spune mai mult decât vezi", considera de la sine înțeles faptul că privirea ocupă o poziție privilegiată între simțuri. Dar atunci când, la câteva generații depărtare, panseul lui Thoreau este citat de Paul Strand pentru a omagia fotografia, rezonanțele sale au un sens diferit. Aparatele foto nu au permis doar o mai mare înțelegere prin intermediul privirii (grație microfotografiei sau teledetecției). Au schimbat privirea însăși, prin susținerea privirii pentru privire. Thoreau încă trăia într-o lume dominată de mai multe simțuri, însă o lume în care observația începuse deja să dobândească un statut de datorie morală. El discuta despre o privire care nu era izolată de celelalte simțuri, despre privirea în context (contextul pe care el îl numea Natură), adică privirea atașată de o anumită premisă despre ceea ce el considera demn de privit. Când Strand

îl citează pe Thoreau, atitudinea sa față de complexul simțurilor este diferită: cultivarea didactică a percepției, independentă de noțiunile referitoare la ceea ce merită perceput, care animează toate mișcările moderne în artă.

Cea mai influentă versiune a acestei atitudini se găsește în pictură, artă pe care fotografia a invadat-o fără remușcări, din care a plagiat cu entuziasm încă de la început și alături de care coexistă în continuare într-o stare de rivalitate febrilă. Conform versiunii încetățenite, fotografia a uzurpat sarcina pictorului de a furniza imagini care să transcrie cu acuratețe realitatea. Pentru acest lucru, „pictorul ar trebui să fie profund recunoscător", insistă Weston, care vede această uzurpare, precum mulți alți fotografi înaintea lui sau după el, ca pe o eliberare. Preluând sarcina reprezentării realiste până atunci monopolizate de pictură, fotografia i-a oferit picturii libertatea de a-și realiza marea sa vocație modernă: abstractul. Dar impactul fotografiei asupra picturii nu a fost atât de clar delimitat. Și aceasta pentru că, în momentul în care fotografia își făcea intrarea în scenă, pictura își începuse deja lunga sa repliere de la reprezentarea realistă — Turner s-a născut în 1775, Fox Talbot în 1800 —, iar teritoriul pe care fotografia l-a ocupat cu un succes atât de rapid și total ar fi fost oricum depopulat. (Instabilitatea realizărilor strict legate de reprezentare în pictura secolului al XIX-lea este cel mai elocvent demonstrată de soarta portretului, care devenea din ce în ce mai mult un discurs despre pictură în detrimentul celor care pozau și care, în cele din urmă, a încetat să-i mai intereseze pe cei mai ambițioși dintre pictori, cu unele excepții recente și notabile, precum Francis Bacon și Warhol, care împrumută copios elemente ale imagisticii fotografice.)

Celălalt aspect important al relației dintre pictură și fotografie, omis de relatările obișnuite, este că frontierele noului teritoriu dobândit de fotografie au început să se extindă imediat, deoarece unii fotografi au refuzat să

se limiteze la acele triumfuri ultra-realiste cu care pictorii nu se puteau lua la întrecere. Astfel, dintre cei doi inventatori ai fotografiei, Daguerre niciodată nu a conceput să treacă dincolo de raza de reprezentare a pictorului naturalist, în vreme ce Fox Talbot a sesizat imediat capacitatea aparatului de a izola forme care în mod normal scapă ochiului liber și pe care pictura nu le documentase niciodată. Treptat, fotografii s-au raliat în căutarea imaginilor mai abstracte, profesând un set de scrupule revendicate din respingerea mimeticului ca simplă descriere de către pictorii moderniști. Răzbunarea picturii, s-ar putea spune. Intenția declarată a multor fotografi profesioniști de a face altceva decât înregistrarea realității reprezintă cel mai clar semn al imensei contra-influențe pe care pictura a avut-o asupra fotografiei. Dar chiar dacă fotografii au ajuns să aibă aceleași atitudini față de valoarea inerentă a percepției exercitate de dragul percepției și relativa lipsă de importanță a subiectului care a dominat marea pictură mai bine de un secol, fotografia și pictura exprimă aceste atitudini în mod diferit. Căci ține de natura fotografiei să nu-și poată transcende complet subiectul, așa cum face o pictură. O fotografie nu poate transcende nici vizualul însuși, ceea ce reprezintă într-un oarecare sens scopul suprem al picturii moderne.

Versiunea atitudinii moderniste celei mai relevante pentru fotografie nu se regăsește în pictură, nici în felul în care aceasta era atunci (la momentul cuceririi, sau eliberării, de către fotografie) și cu siguranță nici așa cum este în prezent. Cu excepția unor fenomene izolate, precum super-realismul, un reviriment al foto-realismului care nu se mulțumește cu imitarea fotografiilor, ci țintește să demonstreze că pictura poate atinge o și mai mare iluzie a verosimilului, pictura este în mare guvernată de suspiciunea legată de ceea de Duchamp numea superficiala retină. Etosul fotografiei, cel de a ne instrui (în formularea lui Moholy-Nagy) în materie de „privit intensiv",

pare mai aproape de cel al poeziei moderne decât de cel al picturii. Pe măsură ce pictura a devenit din ce în ce mai conceptuală, poezia (începând cu Apollinaire, Eliot, Pound și William Carlos Williams) s-a definit ca fiind din ce în ce mai preocupată de vizual. („Niciun alt adevăr în afară de cel din lucruri", după cum declara Williams.) Angajamentul poeziei față de concretețe și față de autonomia limbajului poetic este o paralelă la cel al fotografiei față de privirea pură. Ambele implică discontinuitate, forme dezarticulate și unitate compensatoare: smulgerea lucrurilor din contextul lor (pentru a le vedea într-un mod nou), reunirea lucrurilor prin elipsă, în conformitate cu cerințele imperioase, însă deseori arbitrare ale subiectivității.

În vreme ce majoritatea oamenilor care fotografiază nu fac decât să urmeze noțiunile despre frumos, profesioniștii ambițioși își propun de obicei să provoace aceste noțiuni. Moderniștii eroici precum Weston spun că aventura fotografului este elitistă, profetică, subversivă și revelatoare. Fotografii susțin că duc la îndeplinire sarcina lui Blake de a curăța simțurile, „dezvăluind celorlalți lumea vie din jurul lor"; în acest sens, Weston își descria munca astfel: „să le arăți ceea ce proprii lor ochi nevăzători au ratat."

Deși Weston (ca și Strand) a declarat că este indiferent în fața întrebării dacă fotografia este artă, așteptările sale conțineau toate premisele romantice ale fotografului ca artist. După al doilea deceniu al secolului XX, unii fotografi și-au însușit cu încredere retorica artei de avangardă: înarmați cu aparate foto, duceau o dură bătălie cu sensibilitățile conformiste, ocupați să împlinească îndemnul lui Pound: „Să fie nou." Fotografia, nu „pictura moale, fără curaj — spune Weston cu dispreț viril — este cel mai bine echipată pentru a fora în spiritul contemporan". Între 1930 și 1932, jurnalul lui Weston, *Daybooks*, abundă în premoniții sentimentale despre schimbarea care avea să vină sau în declarații despre importanța terapiei prin șoc vizual pe

care fotografii o administrau. „Ideile vechi se năruie din toate părțile, iar viziunea precisă și fără compromisuri a aparatului foto este, sau va fi din ce în ce mai mult, o forță mondială în reevaluarea vieții."

Noțiunea lui Weston despre rolul fotografului are multe teme în comun cu vitalismul eroic al anilor 1920, popularizat de D.H. Lawrence: afirmarea vieții senzuale, furia la adresa ipocriziei sexuale burgheze, apărarea infatuată a egoismului în slujba vocației spirituale, comuniunea cu natura. (Weston numește fotografia „o cale a dezvoltării personale, o modalitate de a descoperi și de a se identifica cu toate manifestările formelor primare, cu natura, cu sursa".) Dar, în vreme ce Lawrence dorea să repună în drepturi plăcerea senzorială ca întreg, fotograful, chiar și cel a cărui pasiune pare atât de mult extrasă din cea a lui Lawrence, insistă mai ales asupra importanței unui singur simț: văzul. Și, în ciuda aserțiunilor lui Weston, obiceiul de a privi fotografic, de a vedea realitatea ca pe o zonă a potențialelor fotografii, duce la înstrăinarea de natură mai degrabă decât la comuniunea cu ea.

Atunci când îi sunt examinate pretențiile, privirea fotografică se dovedește a fi mai ales practica unei priviri disociative, a unui obicei subiectiv consolidat de discrepanțele obiective dintre modalitățile în care aparatul și ochiul uman focalizează sau evaluează perspectiva. Aceste discrepanțe au fost deseori remarcate de public în perioada de început a fotografiei. Odată ce au început să gândească fotografic, oamenii au încetat să discute de distorsiunile fotografice, așa cum erau ele numite. (Acum, așa cum a arătat William Ivins Jr., vânează acele distorsiuni.) Astfel, unul dintre succesele perene ale fotografiei a fost strategia de a transforma ființele vii în lucruri, iar lucrurile în ființe vii. Ardeii pe care Weston i-a fotografiat în 1929 și 1930 sunt mai voluptuoși decât nudurile făcute de el. Atât nudurile, cât și ardeii sunt fotografiați pentru jocul formelor. Dar corpul este în mod caracteristic

reprezentat aplecat asupra lui însuși, cu extremitățile eliminate din cadru, cu o carnație atât de opacă cât o permit focalizarea și lumina normală, diminuându-i-se astfel senzualitatea și accentuându-i-se abstractizarea formei corpului. Ardeiul este văzut în prim-plan, însă în întregime, cu pielița strălucitoare sau unsă cu ulei, rezultatul fiind o descoperire a sugestiei erotice a unei forme în aparență neutră, o sporire a palpabilității sale.

Frumusețea formelor în fotografia științifică și industrială a fost cea care i-a uimit pe designerii Bauhaus și, într-adevăr, aparatul foto a înregistrat puține imagini mai interesante formal decât cele realizate de metalurgiști sau de cristalografi. Dar abordarea Bauhaus a fotografiei nu avea să devină dominantă. Nimeni nu mai consideră acum că frumusețea dezvăluită de fotografii ar fi întruchipată de fotografia științifică. În tradiția fotografiei, frumusețea cere semnul unei decizii umane: faptul că *aceasta* ar face o fotografie să fie bună și că fotografia bună va funcționa ca un comentariu. S-a dovedit că e mai important să arăți forma elegantă a unui vas de toaletă, subiectul unei serii de imagini pe care Weston le-a făcut în Mexic, în 1925, decât magnitudinea poetică a unui fulg de zăpadă sau a unei fosile dintr-un cărbune.

Pentru Weston, frumusețea în sine era subversivă, ceea ce părea confirmat de faptul că existau persoane scandalizate de nudurile sale ambițioase. (În fapt, Weston a fost cel care a transformat fotografia de nud într-un domeniu respectabil, fiind urmat apoi de André Kertész și Bill Brandt.) Acum fotografii sunt mai degrabă tentați să sublinieze umanitatea banală a propriilor revelații. Deși ei nu au încetat să caute frumusețea, fotografia nu mai este considerată o creatoare, sub pecetea frumuseții, a unei descoperiri paranormale. Moderniștii ambițioși, precum Weston sau Cartier-Bresson, care văd în fotografie o cale absolut nouă de a vedea (precisă, inteligentă, chiar științifică), au fost contestați de fotografii generației ulterioare, precum

Robert Frank, care își doresc un ochi al aparatului care nu străpunge, ci este democratic în esență, care nu au pretenția că stabilesc noi standarde pentru privire. Aserțiunea lui Weston, conform căreia „fotografia a deschis obloanele către o viziune nouă", pare tipică pentru speranțele suprasaturate ale modernismului în toate artele, în prima treime a secolului XX, speranțe care au fost abandonate de atunci până în prezent. Deși aparatul foto a produs o revoluție paranormală, aceasta nu s-a întâmplat în felul pozitiv și romantic imaginat de Weston.

Fotografia a decorticat învelitorile uscate ale vederii obișnuite, dar a creat și un alt model de a privi: deopotrivă intens și reținut, atent și detașat; fermecat de detaliul nesemnificativ, dependent de incongruență. Însă privirea fotografică trebuie periodic reînnoită prin șocuri noi, indiferent dacă e vorba de subiect sau de tehnică, astfel încât să producă impresia de încălcare a viziunii obișnuite. Căci, provocat de revelațiile fotografilor, văzul tinde să se ajusteze fotografiilor. Viziunea avangardistă a lui Strand, din anii '20, și cea a lui Weston, de la sfârșitul anilor '20 și începutul anilor '30, au fost rapid asimilate. Studiile lor riguroase cu prim-planuri despre plante, cochilii, frunze, copaci încărcați de vreme, alge, bucăți de lemn plutind în derivă pe ape, aripi de pelican, rădăcinile contorsionate ale chiparoșilor și mâinile deformate ale muncitorilor au devenit clișee ale unui fel fotografic de a privi. Ceea ce cu mult timp în urmă necesita un ochi foarte inteligent pentru a privi este acum vizibil pentru toată lumea. Îndrumat de fotografii, oricine este capabil să vadă ceea ce inițial constituia apanajul descrierilor literare, geografia corpului: de exemplu, fotografierea unei femei însărcinate, astfel încât trupul ei să arate ca un delușor, un delușor care să arate ca o femeie însărcinată.

Familiaritatea crescândă nu explică în totalitate de ce unele convenții ale frumuseții s-au consumat, în vreme ce altele se păstrează. Diminuarea este în egală măsură

morală și legată de percepție. Strand și Weston nu și-ar fi putut imagina că aceste noțiuni despre frumusețe vor deveni atât de banale, deși pare inevitabil, atunci când se insistă, așa cum a făcut Weston, pe idealul atât de anost al frumuseții ca perfecțiune. În vreme ce pictorul a încercat mereu, conform lui Weston, „să îmbunătățească natura, prin impunerea propriei viziuni", fotograful „a dovedit că natura oferă un număr infinit de «compoziții perfecte», ordine pretutindeni". În spatele atitudinii agresive de purism estetic a moderniștilor, era o acceptare uimitor de generoasă a lumii. Pentru Weston, care și-a petrecut cea mai mare parte a activității fotografice pe coasta Californiei, lângă Carmel, Waldenul anilor '20, a fost oarecum facil să găsească frumusețe și ordine, în vreme ce pentru Aaron Siskind, newyorkez, fotograf al generației de după Strand, care și-a început cariera cu fotografii arhitecturale și de gen ale orășenilor, provocarea a fost cum să creeze ordine. „Atunci când fac o fotografie — scria Siskind — îmi doresc să fie un obiect nou, complet și sieși suficient, a cărui premisă de bază este ordinea." Pentru Cartier-Bresson, a face fotografii echivalează cu „găsirea unei structuri a lumii — să te bucuri de plăcerea pură a formei", să arăți că „în tot acest haos, este ordine" (Deși ar fi imposibil să vorbești de perfecțiunea lumii fără să pari lingușitor). Dar etalarea perfecțiunii din lume era un demers prea sentimental, prea istoric ca noțiune pentru a putea veni în sprijinul fotografiei. Pare inevitabil ca Weston, care era dedicat abstractizării sau descoperirii formelor mai mult decât a fost vreodată Strand, să producă un număr mult mai mic de lucrări decât Strand. Astfel, Weston nu s-a simțit niciodată atras de fotografia ancorată în social și, cu excepția perioadei 1923-1927 petrecută în Mexic, disprețuia orașele. Strand, precum Cartier-Bresson, era atras de dezolarea pitorească și de distrugerile provocate de viața urbană. Dar chiar și departe de natură, atât Strand, cât și Cartier-Bresson (l-am

putea cita aici și pe Walker Evans) au fotografiat cu aceeași acuratețe care detectează ordinea pretutindeni.

Viziunea lui Stieglitz, Strand și Weston, conform căreia fotografia trebuie să fie înainte de toate frumoasă (adică frumos compusă), pare acum lipsită de substanță, prea obtuză în fața adevărului dezordinii: chiar și optimismul la adresa științelor și a tehnologiei, pe care se baza viziunea fotografică a grupării Bauhaus, pare acum aproape riscantă. Imaginile lui Weston, oricât de admirabile, oricât de frumoase, au devenit mai puțin interesante pentru mulți, în vreme ce fotografiile făcute de fotografii primitivi de la jumătatea secolului al XIX-lea din Franța sau Anglia sau cele făcute de Atget sunt mai fascinante ca oricând. Părerea lui Weston despre Atget, cum că acesta „nu este un tehnician bun", părere consemnată în *Daybooks*, reflectă pe deplin coerența dintre viziunea lui Weston și distanțarea sa de gustul contemporan. „Efectul de halou a distrus mult, iar corecția de culoare nu e bună", notează Weson; „instinctul său pentru subiect era ascuțit, dar redarea slabă, construcția lui, de neiertat... astfel că ai impresia că a ratat ce era important". Gustul contemporan îl critică pe Weston din cauza devoțiunii pentru pozitivul perfect, mai degrabă decât pe Atget și pe alți maeștri ai tradiției populare în fotografie. Tehnica imperfectă a ajuns să fie apreciată tocmai pentru că rupe ecuația calmă a Naturii și a Frumuseții. Natura a devenit mai degrabă un subiect pentru nostalgie și indignare decât un obiect al contemplării, așa cum o dovedește și distanța de gust care separă maiestuoasele peisaje ale lui Ansel Adams (cel mai cunoscut discipol al lui Weston) sau ultimul corpus important de fotografii în tradiția Bauhaus, *The Anatomy of Nature* (1965) de Andreas Feininger, și imagistica fotografică actuală a naturii pângărite.

Așa cum, privite retrospectiv, aceste idealuri formale ale frumuseții sunt legate de o anumită stare de spirit istorică — optimismul în ceea ce privea epoca modernă

(noua viziune, noua eră) —, declinul standardelor purității fotografice reprezentate de Weston și școala de la Bauhaus a acompaniat dezamăgirea morală a ultimelor decenii. În epoca istorică actuală, cea a deziluziei morale, noțiunea frumuseții eterne susținută de formaliști are din ce în ce mai puțin sens. Modele de frumusețe mai întunecată, care să includă și o componentă temporală, au căpătat proeminență, inspirând o reevaluare a fotografiei trecutului. Și într-o aparentă repulsie față de Frumos generațiile recente de fotografi preferă să arate dezordinea, să decanteze o întâmplare tulburătoare, decât să izoleze „o formă simplificată" (cum o numește Weston), eminamente reconfortantă. Dar în ciuda scopului declarat al fotografiei indiscrete, neregizate, deseori dure, de a descoperi adevărul și nu frumusețea, fotografia continuă să înfrumusețeze. Într-adevăr, cel mai îndelungat triumf al fotografiei l-a reprezentat capacitatea sa de a descoperi frumusețe în ceea ce este umil, insipid, decăzut. În cel mai rău caz, realul are un patos aparte. Iar acel patos este frumusețea. (Frumusețea săracilor, de exemplu.)

Fotografia faimoasă a lui Weston, în care este înfățișat unul dintre fiii săi pe care i-a iubit cu ardoare, „Torsul lui Neil", din 1925, pare frumoasă datorită formei subiectului său, compoziției îndrăznețe și eclerajului subtil, frumusețe care este rezultatul îndemânării și al gustului. Fotografiile brute, luminate de bliț, executate de Jacob Riis între 1887 și 1890 par frumoase prin forța subiectului, locuitorii mahalalelor newyorkeze, siniștri, diformi, fără vârstă, și prin justețea încadrării lor „greșite", alături de contrastele dure produse de lipsa controlului asupra valorilor tonale; o frumusețe care este rezultatul amatorismului sau al inadvertenței. Evaluarea fotografiilor este mereu condusă de aceste standarde estetice duble. Inițial evaluată după normele picturii, care presupun o alcătuire conștientă și eliminarea a ceea ce nu este esențial, realizările specifice privirii fotografice au fost până de curând considerate

identice cu lucrările acelui număr relativ mic de fotografi care, prin gândire și efort, au reușit trecerea dincolo de natura mecanică a aparatului foto pentru a îndeplini standardele artei. Dar este clar acum că nu există niciun conflict inerent între folosirea mecanică sau naivă a aparatului foto și frumusețea formală de ordin elevat, că nu există nicio formă de fotografie în care această frumusețe nu ar putea fi prezentă: un instantaneu fără pretenții poate fi la fel de interesant vizual, la fel de elocvent, la fel de frumos precum cele mai elogiate fotografii artistice. Această democratizare a standardelor formale reprezintă contrapartea logică a democratizării noțiunii de frumusețe pe care o efectuează fotografia. Tradițional asociată cu modelele ideale (arta reprezentativă a Greciei clasice punea în valoare doar tinerețea, corpul în toată perfecțiunea sa), frumusețea a fost dezvăluită de fotografi ca existând pretutindeni. Pe lângă cei care se înfrumusețează ca să arate bine în fața aparatului de fotografiat, și celor neatractivi sau nevoiași li s-a distribuit tipul lor de frumusețe.

Pentru fotografi nu există, în ultimă instanță, nicio diferență, niciun avantaj estetic, între efortul de a înfrumuseța lumea și efectul contrar, de a smulge măștile. Chiar și acei fotografi care disprețuiau retușarea portretelor — un semn de onoare pentru portretiștii ambițioși începând cu Nadar — au avut tendința să-și protejeze cumva modelul de scrutarea prea dezvăluitoare a aparatului foto. Și una dintre sarcinile tipice ale fotografilor de portret, menajând profesional chipurile celebre (precum cel a lui Garbo) care sunt cu adevărat ideale, o reprezintă căutarea fețelor „reale", în general depistate printre anonimi, săraci, cei lipsiți de protecție socială, bătrâni sau nebuni, oameni indiferenți (sau fără puterea de a protesta) în fața agresiunii aparatului. Două portrete pe care Strand le-a făcut în 1916 victimelor urbane, „Femeia oarbă" și „Om", sunt primele rezultate ale acestei căutări conduse în formula prim-planului. În cei mai grei ani ai crizei economice

din Germania, Helmar Lerski a alcătuit un întreg compendiu de fețe suferinde, publicat sub titlul *Kopfe des Alltags* (Fețe de zi cu zi), în 1931. Modelele plătite pentru ceea ce Lerski a numit „studiile obiective de personalitate", cu expunerea fără menajamente a porilor supradimensionați, a ridurilor, a petelor de piele, erau servitori rămași fără serviciu procurați printr-o agenție de ocupare a forței de muncă, cerșetori, măturători de stadă, vânzători sau spălătorese.

Aparatul poate fi mărinimos, dar, în același timp, este un expert în cruzime. Dar cruzimea sa produce doar un alt gen de frumusețe, în conformitate cu preferințele suprarealiste care guvernează gustul fotografic. Astfel, în vreme ce fotografia de modă este bazată pe principiul că ceva poate fi mai frumos într-o fotografie decât în realitate, nu este deloc surprinzător că unii fotografi care activează în modă sunt atrași de ceea ce nu este fotogenic. Între fotografia de modă a lui Avedon, flatantă, și lucrările în care el joacă rolul Celui Care Refuză Să Flateze — de exemplu, portretele elegante, nemiloase pe care le-a făcut tatălui său muribund în 1972 — există o complementaritate perfectă. Funcția tradițională a portretului pictat, de a înfrumuseța sau idealiza subiectul, rămâne scopul fotografiei cotidiene și comerciale, cu o carieră mult mai limitată în cadrul fotografiei ca artă. În general, autenticitatea a cules laurii acestui demers[1].

Ca vehicul al unei anumite reacții împotriva frumosului convențional, fotografia a servit la extinderea noțiunii despre ceea ce este plăcut, din punct de vedere estetic. Uneori, această reacție are loc în numele adevărului. Alteori, se desfășoară în numele sofisticării și al minciunilor agreabile: astfel, fotografia de modă a pus la punct, timp de mai bine de un deceniu, un repertoriu de gesturi paroxiste care demonstrează influența de neconfundat a suprarealismului.

---

[1] În original: „the honors have gone to the Cordelias" (n.t.).

(„Frumusețea va fi *convulsivă* — după cum scria Breton — sau nu va fi deloc".) Chiar și cel mai empatic jurnalism este presat să satisfacă simultan două așteptări: cea rezultată din felul nostru preponderent suprarealist de a privi toate fotografiile și cea creată din convingerea noastră că unele fotografii oferă informații importante și reale despre lume. Fotografiile pe care W. Eugene Smith le-a făcut la sfârșitul anilor '60 în satul pescăresc japonez Minamata, ai cărui locuitori erau schilozi sau muribunzi din cauza otrăvirii cu mercur, ne emoționează pentru că reprezintă un document al suferinței care ne trezește indignarea. Și ne distanțează, pentru că sunt fotografii superbe ale Agoniei, conformându-se standardelor suprarealiste de frumusețe. Fotografia lui Smith în care înfățișează o tânără murind în spasme în brațele mamei sale reprezintă o Pietà pentru lumea victimelor epidemiilor pe care Artaud le invocă cu titlu de adevărat subiect al dramaturgiei moderne; într-adevăr, întreaga serie de fotografii reprezintă imagini posibile pentru Teatrul Cruzimii al lui Artaud.

Deoarece fiecare fotografie este doar un fragment, greutatea sa morală și emoțională depinde de locul în care este plasată. O fotografie se schimbă în funcție de contextul în care este văzută: astfel, fotografiile de la Minamata ale lui Smith vor apărea diferit la dimensiunea unei foi de contact, într-o galerie, la o demonstrație politică, într-un dosar de poliție, într-o revistă de fotografie, într-o revistă de interes general, într-un album, pe peretele unei sufragerii. Fiecare situație sugerează o folosire diferită a fotografiilor, dar niciuna nu poate cuprinde în întregime semnificația lor. Afirmația lui Witgenstein referitoare la cuvinte — sensul *este* utilizarea — este valabilă și pentru fotografie. Și astfel, prezența și proliferarea tuturor fotografiilor contribuie la eroziunea înseși noțiunii de sens, la acea parcelare a adevărului în adevăruri relative, care este considerată o stare firească în conștiința modernă liberală.

Fotografii implicați social pleacă de la premisa că ceea ce fac poate transmite un soi de înțeles constant, că lucrările lor pot revela adevărul. Dar, în parte pentru că fotografia este întotdeauna un obiect într-un context, acest înțeles este condamnat să se rarefieze; adică, acest context care modelează orice utilizare — mai ales politică — pe care o poate avea este inevitabil urmat de contexte în care astfel de utilizări sunt slăbite și devin din ce în ce mai lipsite de relevanță. Una dintre caracteristicile centrale ale fotografiei este procesul prin care utilizările originale sunt modificate și în cele din urmă înlocuite de altele, îndeosebi de discursul artei în care orice fotografie poate fi asimilată. Și fiind ele însele imagini, unele fotografii ne trimit de la bun început la alte imagini sau la realitate. Fotografia pe care autoritățile boliviene au pus-o la dispoziția presei mondiale în octombrie 1967, cu trupul neînsuflețit al lui Che Guevara, întins pe o targă așezată pe o cadă din ciment, înconjurat de un colonel bolivian, de un agent al serviciilor de informații americane și de câțiva jurnaliști și soldați, nu numai că rezuma crudele realități din istoria Americii Latine contemporane, dar avea și asemănări întâmplătoare, așa cum a observat John Berger, cu pictura lui Mantegna, „Cristos mort", și cu „Lecția de anatomie a Profesorului Tulp", a lui Rembrandt. Ceea ce este convingător în cazul acestei fotografii derivă și din ceea ce are în comun cu aceste picturi, compozițional vorbind. Într-adevăr, în cazul unei fotografii memorabile, crește potențialul de a fi depolitizată, de a deveni o imagine atemporală.

Cele mai bune scrieri despre fotografie aparțin moraliștilor, marxiști sau aspiranți la acest statut, îndrăgostiți de fotografie, dar tulburați de felul în care fotografia înfrumusețează inexorabil. După cum observa Walter Benjamin în 1934, într-un discurs de la Paris, la Institutul pentru Studiul Fascismului, aparatul foto este acum incapabil să fotografieze o maghernită sau o grămadă de

gunoaie fără să le transfigureze. Ca să nu spun un baraj sau o fabrică de cabluri electrice: în fața acestora, fotografia nu poate să rostească decât: „Ce frumos."... A reușit să transforme într-un obiect de admirație chiar și sărăcia abjectă, printr-o perfectă manipulare tehnică, elegantă.

Moraliștii care iubesc fotografiile speră întotdeauna că imaginea va fi salvată de cuvinte. (Abordare opusă celei de curator muzeal, care, pentru a transforma lucrările unui fotojurnalist în artă, expune fotografiile fără descrierile originale). Astfel, Benjamin a considerat că descrierea corectă alăturată fotografiei ar putea „s-o salveze de ravagiile modei și să-i confere o valoare utilitară revoluționară". Astfel, el i-a indemnat pe scriitori să facă fotografii, să arate calea.

Scriitorii implicați social n-au îmbrățișat aparatul foto, dar sunt deseori angajați sau chiar se oferă voluntari pentru a clarifica adevărul despre care fotografiile stau mărturie, așa cum a făcut James Agee prin textele pe care le-a scris pentru a însoți fotografiile lui Walker Evans din albumul *Let Us Now Praise Famous Men* sau John Berger în eseul său despre fotografia cu Che Guevara mort, acest eseu fiind de fapt o descriere extinsă, care încearcă să consolideze asocierile politice și semnificațiile morale ale unei fotografii pe care Berger a considerat-o prea satisfăcătoare din punct de vedere estetic, prea sugestivă iconografic vorbind. Filmul de scurt metraj făcut de Godard și Gorin, *A Letter to Jane* (1972), atinge nivelul unei adevărate contra-descrieri a unei fotografii, fiind o critică mușcătoare a unei fotografii cu Jane Fonda, făcută în timpul unei vizite în Vietnamul de Nord. (Filmul este totodată și o lecție despre cum se poate citi o fotografie, cum se descifrează natura non-inocentă a încadrării, unghiului, claritatății unei fotografii). Ceea ce fotografia intenționa să transmită, înfățișând-o pe Fonda ascultând cu o expresie de suferință și compasiune relatarea unui

vietnamez anonim despre ravagiile bombardamentelor americane, atunci când a fost publicată în revista franțuzească *L'Express*, inversează, din anumite puncte de vedere, sensul pe care îl avea pentru nord-vietnamez, el fiind cel care a dat-o publicității. Dar și mai important decât felul în care fotografia a fost modificată de noul său context este faptul că valoarea sa revoluționară pentru nord-vietnamez a fost sabotată prin ceea ce *L'Express* a folosit ca descriere explicativă. „Această fotografie, ca orice altă fotografie — subliniază Godard și Gorin — este mută fizic. Vorbește prin gura textului scris dedesubt." În fapt, cuvintele vorbesc mai tare decât imaginile. Descrierile tind într-adevăr să domine evidența furnizată de ochii noștri; dar nicio descriere nu poate restricționa pentru totdeauna sensul unei imagini.

Ceea ce moraliștii cer de la o fotografie este ca aceasta să facă ceea ce nicio fotografie nu poate face: să vorbească. Descrierea este vocea lipsă și se așteaptă de la ea să rostească adevărul. Dar chiar și o descriere în întregime corectă este o interpretare, o interpretare în mod necesar limitativă a fotografiei de care este atașată. Iar descrierea poate fi atât de ușor desprinsă de fotografie. Nu poate împiedica ca vreo dezbatere sau o cauză morală pentru care o fotografie (sau un set de fotografii) a fost creată să nu fie subminată de multiplele sensuri pe care fiecare fotografie le încorporează, sau să nu fie calificată prin intermediul mentalității pragmatice specifice fotografierii colecționării, sau prin intermediul relației estetice cu subiectele pe care toate fotografiile inevitabil le propun. Chiar și acele fotografii care evocă atât de dureros anumite momente istorice ne conferă posesiunea imaginară a subiectelor lor îmbrăcate în haina unei eternități speciale: frumosul. Fotografia lui Che Guevara este în cele din urmă... frumoasă, așa cum a fost și omul respectiv. Așa cum sunt și oamenii din Minamata. Așa cum este și micul băiat evreu fotografiat în 1943, în timpul unui raid din

ghetoul din Varșovia, cu brațele ridicate, solemn în teroarea sa, a cărui fotografie, eroina tăcută din *Persona* lui Bergman a adus-o cu ea în spitalul de boli mentale, pentru a medita asupra ei, ca un foto-suvenir al esenței tragediei.

Într-o societate de consum, chiar și cele mai bine intenționate sau corecte descrieri ale lucrărilor realizate de fotografi sunt o căutare a frumuseții. Compoziția admirabilă și perspectiva elegantă a fotografiilor făcute de Lewis Hine copiilor exploatați la începutul secolului XX în morile și minele americane depășesc cu ușurință relevanța subiectului lor. Locuitorii protejați ai clasei de mijloc din anumite regiuni ale lumii, acele regiuni în care sunt făcute și consumate majoritatea fotografiilor, învață despre ororile lumii îndeosebi prin intermediul aparatului de fotografiat: fotografiile pot și chiar provoacă neliniște. Dar tendința estetizantă a fotografiei face ca mediul prin care ea comunică neliniștea să fie același care o și neutralizează totodată. Aparatele foto miniaturizează experiența, transformă istoria într-un spectacol. Generând simpatie, fotografiile o elimină totodată, creează distanță față de emoții. Realismul fotografiei dă naștere unei confuzii despre real, o confuzie care este atât un analgezic moral (pe termen lung), cât și un stimulator senzorial (pe termen scurt și lung, deopotrivă). Așadar, ne curăță ochii. Aceasta este viziunea proaspătă de care vorbește toată lumea.

Indiferent de pretențiile morale făcute în numele fotografiei, efectul său principal este să convertească lumea într-un magazin sau într-un muzeu fără ziduri în care fiecare subiect este degradat până la statutul de articol de consum, promovat ca obiect de apreciere estetică. Prin aparatul foto, oamenii devin clienți sau turiști ai realității sau *Réalités*, așa cum sugerează numele revistei franțuzești, căci realitatea este înțeleasă ca plural, fascinantă și la îndemână. Aducând exoticul mai aproape, transformând familiarul și confortul în exotic, fotografiile fac ca lumea

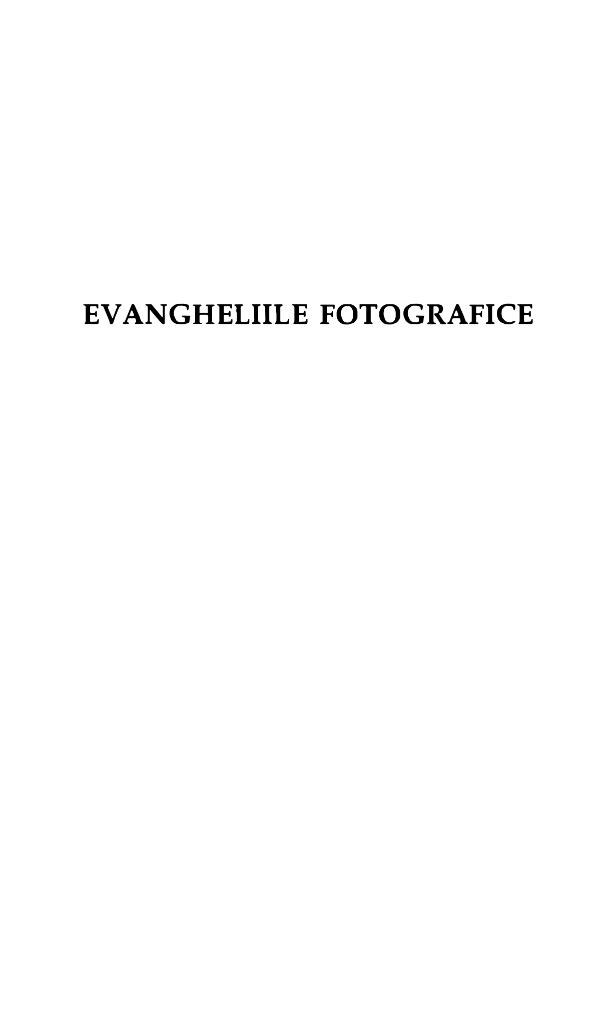
întreagă să fie disponibilă ca obiect de evaluare. Pentru fotografii care nu se limitează la proiectarea propriilor obsesii, există momente extraordinare, subiecte frumoase pretutindeni. Cele mai eterogene subiecte sunt aduse laolaltă în cadrul unității fictive oferite de ideologia umanismului. Astfel, în opinia unui critic, măreția imaginilor lui Paul Strand din ultima perioadă a vieții — când s-a depărtat de strălucitele descoperiri ale ochiului abstract, apropiindu-se de sarcinile turistice, de inventarierea lumii prin fotografie — constau în faptul că „oamenii lui, fie că este vorba de cerșetorul din Bowery, zilierul mexican, fermierul din New England, țăranul italian, de meșteșugarul francez, de pescarul breton sau din insulele Hebride, de felahinul egiptean, de prostul satului sau de marele Picasso, toți stau sub semnul aceleiași calități eroice: umanitatea". Ce este această umanitate? Este calitatea pe care lucrurile o au în comun atunci când sunt văzute ca fotografii.

Dorința de a face fotografii este, în esență, una care nu operează diferențe, pentru că practica fotografiei este echivalată acum cu ideea că tot ce există în lume poate fi făcut să pară interesant cu ajutorul aparatului foto. Dar această calitate de a fi interesant, ca cea a umanității care se manifestă, este una goală. Achiziționarea fotografică a lumii cu producția ei nelimitată de observații asupra realității face ca totul să aibă o structură omoloagă. Fotografia nu este mai puțin reducționistă când este jurnalistică, decât atunci când dezvăluie forme frumoase. Dezvăluind reitatea ființelor umane și umanitatea lucrurilor, fotografia transformă realitatea într-o tautologie. Când Cartier-Bresson a mers în China, a arătat că există oameni în China și că ei sunt chinezi.

Fotografiile sunt deseori invocate ca ajutor pentru înțelegere și toleranță. În jargonul umanist, cea mai înaltă vocație a fotografiei este explicarea omului pentru om. Dar fotografiile nu explică: ele recunosc. Robert Frank era

doar onest când declara că „pentru a produce un document contemporan autentic, impactul vizual ar trebui să fie în așa fel încât voința să anuleze explicația". Dacă fotografiile sunt mesaje, mesajul este simultan transparent și misterios. „O fotografie este un secret despre un secret", așa cum observa Arbus. „Cu cât îți spune mai mult, cu atât știi mai puțin". În ciuda iluziei că ar furniza înțelegere, ceea ce aduce cu adevărat privirea prin intermediul fotografiei este o relație de achiziție cu lumea, care hrănește conștientizarea estetică și care promovează detașarea emoțională.

Forța fotografiei rezidă în faptul că se păstrează deschisă scrutării momentelor pe care scurgerea normală a timpului le înlocuiește foarte repede. Această înghețare a timpului, staza insolentă și tristă a fiecărei fotografii, a produs canoane noi și mult mai cuprinzătoare ale frumuseții. Dar adevărurile care pot fi revelate într-un moment distinct, oricât de semnificative sau decisive, au o relație foarte îngustă cu nevoile înțelegerii. În ciuda a ceea ce sugerează pretențiile umaniste ale fotografiei, capacitatea aparatului foto de a transforma realitatea în ceva frumos derivă din slăbiciunea sa relativă, ca mijloc de a comunica adevărul. Motivul pentru care umanismul a devenit ideologia dominantă a ambițioșilor fotografi profesioniști, înlocuind justificările formaliste ale aventurii lor în căutarea frumuseții, constă în mascarea confuziei despre adevăr și frumusețe pe care se fundamentează întregul demers fotografic.



EVANGHELIILE FOTOGRAFICE

Ca toate celelalte domenii în constantă creștere, fotografia a inculcat celor mai importanți practicieni ai săi nevoia de a explica, iar și iar, ceea ce fac ei și de ce este valoros acest lucru. Epoca în care fotografia a fost contestată virulent (ca un paricid la adresa picturii, abuzivă față de oameni) a fost de scurtă durată. Pictura firește că nu și-a dat obștescul sfârșit în 1839, așa cum se grăbise să prezică un pictor francez. Cei pretențioși au încetat relativ repede să expedieze fotografia ca pe o formă inferioară de copiere, iar în 1854, un mare pictor precum Delacroix a declarat afabil cât de mult regretă că o astfel de invenție a apărut atât de târziu. Nimic nu este astăzi mai acceptabil decât reciclarea fotografică a realității, acceptabilă atât ca activitate cotidiană, cât și ca formă de artă. Însă există ceva în fotografie care încă îi face pe profesioniștii de top să se păstreze într-o atitudine defensivă și invitantă simultan: practic fiecare fotograf important, până în zilele noastre, a scris manifeste și documente programatice care explică misiunea morală și estetică a fotografiei. Iar fotografii furnizează relatările cele mai contradictorii cu privire la tipul de cunoaștere pe care îl posedă sau la tipul de artă pe care o practică.

Ușurința deconcertantă cu care se pot face fotografii, autoritatea inevitabilă, chiar și atunci când nu e deliberată, a rezultatelor aparatului foto sugerează o relație foarte

fragilă față de cunoaștere. Nimeni nu ar contesta faptul că fotografia a furnizat un elan extraordinar pretențiilor cognitive ale văzului, pentru că, prin prim-plan sau prin cartografierea din spațiu, a lărgit considerabil domeniul vizibilului. Dar nu există vreun teren comun despre căile prin care orice subiect aflat în raza privirii poate fi cunoscut ulterior printr-o fotografie sau despre orizontul de cunoștințe complexe pe care oamenii trebuie să le posede despre ceea ce fotografiază, pentru a obține o imagine bună. Fotografierea a fost interpretată în două modalități foarte diferite: fie ca un act precis și lucid de cunoaștere, de inteligență conștientă, fie ca o modalitate pre-intelectuală, intuitivă, de întâlnire. Astfel, Nadar, vorbind despre portretele sale respectuoase, expresive ale lui Baudelaire, Doré, Michelet, Hugo, Berlioz, Nerval, Gautier, Sand, Delacroix și ale altor prieteni faimoși, a spus că „portretul pe care îl fac cel mai bine este al persoanei pe care o cunosc cel mai bine", în vreme ce Avedon a observat că majoritatea portretelor sale cele mai bune înfățișează oameni pe care i-a întâlnit prima oară atunci când i-a fotografiat.

În acest secol (secolul XX, n.t.), generația mai veche de fotografi a descris fotografia ca pe un efort eroic de atenție, o disciplină ascetică, o receptivitate mistică asupra lumii care îi cere fotografului să treacă printr-un nor al necunoașterii. După Minor White, „starea de spirit a fotografului atunci când creează este un vid... atunci când privește fotografiile... Fotograful se proiectează pe sine în tot ceea ce vede, identificându-se cu fiecare subiect pentru a-l putea cunoaște și pentru a-l putea simți mai bine". Cartier-Bresson s-a asemănat unui arcaș zen, care trebuie *să devină* ținta pentru a fi capabil s-o nimerească; „gândirea ar trebui să se desfășoare înainte și după", spune el, „niciodată atunci când faci o fotografie". Gândul este considerat în stare să întunece transparența conștiinței fotografului, încălcând autonomia subiectului de

fotografiat. Hotărâți să demonstreze că fotografiile ar putea transcende ceea ce este literal — iar când sunt bune, întotdeauna pot —, mulți dintre fotografii importanți au transformat fotografia într-un paradox noetic. Fotografia este o formă de cunoaștere atât cât poate fi de avansată în lipsa cunoașterii: o modalitate de a păcăli lumea, în loc să o atace frontal.

Dar chiar și atunci când profesioniștii cu pretenții disprețuiesc gândirea, suspiciunea la adresa intelectului fiind o temă recurentă a apologeticii fotografice, ei vor de obicei să demonstreze cât de riguroasă trebuie să fie această vizualizare. „O fotografie nu este un accident, este un concept", insistă Ansel Adams. „Tactica «în rafală» a fotografiei, prin care multe negative sunt executate în speranța că unul dintre ele va fi bun, este fatală pentru rezultate serioase." Pentru a face o fotografie bună, după convingerile larg răspândite, trebuie s-o vezi deja. Adică imaginea trebuie să existe în mintea fotografului înaintea sau în momentul în care negativul este expus. Justificarea fotografiei în majoritatea situațiilor s-a construit pe negarea posibilității că o metodă aleatorie, mai ales atunci când e folosită de cineva experimentat, poate conduce la rezultate satisfăcătoare. Dar, în ciuda reticenței lor, majoritatea fotografilor au avut o încredere aproape superstițioasă — și justificată — în întâmplarea norocoasă.

În ultima vreme, secretul devine dezavuabil. Deoarece ipostaza defensivă a fotografiei intră în faza ei retrospectivă, apare vizibilă reținerea crescândă în ceea ce privește pretențiile despre starea de spirit alertă, atoateștiutoare pe care o implică fotografierea de înaltă clasă. Declarațiile anti-intelectuale ale fotografilor, locuri comune ale gândirii moderne în artă, au pregătit calea pentru înclinația treptată a fotografiei serioase spre o investigare sceptică a propriilor puteri, loc comun al practicii moderne în artă. Fotografia ca instanță de cunoaștere este urmată de fotografia ca fotografie. Reacționând dur împotriva oricărui

ideal de reprezentare care să beneficieze de autoritate, cei mai influenți dintre tinerii fotografi americani resping orice ambiție de pre-vizualizare a imaginii și își concep munca sub forma unei demonstrații despre cum arată diverse lucruri atunci când sunt fotografiate.

Când pretențiile de cunoaștere slăbesc, pretențiile creativității vin puternic din urmă. Ca și când ar respinge faptul că multe fotografii superbe au fost făcute de fotografi care nu aveau niciun fel de intenții serioase sau interesante, insistența pe faptul că fotografiatul este mai întâi de toate concentrarea unui temperament și doar secundar al unui dispozitiv tehnic a fost mereu una dintre principalele teme în apărarea fotografiei. Aceasta este tema prezentată atât de elocvent în cel mai frumos eseu scris vreodată în sprijinul fotografiei, capitolul despre Stieglitz din lucrarea lui Paul Rosenfeld *Port of New York*. Utilizând „dispozitivul său", așa cum se exprimă Rosenfeld, „într-un mod ne-mecanic", Stieglitz demonstrează că aparatul nu numai că „i-a oferit posibilitatea de a se exprima pe sine", dar i-a furnizat și imaginii o gamă mult mai vastă și „mai delicată decât ar fi putut desena mâna". În mod similar, Weston insistă în repetate rânduri asupra faptului că fotografia este o oportunitate supremă pentru auto-exprimare, mult superioară celei oferite de pictură. Pentru ca fotografia să fie la concurență cu pictura, procesul implică originalitatea ca un standard foarte important în evaluarea operei unui fotograf, originalitatea fiind echivalată cu o marcă a unicității, o sensibilitate puternică. Incitante sunt „fotografiile care spun ceva într-o manieră nouă — scrie Harry Callahan — *nu* de dragul diferenței, ci pentru că individul este diferit și se exprimă pe sine". Pentru Ansel Adams, „o mare fotografie" trebuie să fie „o expresie completă a ceea ce simți la adresa a ceea ce este fotografiat în cel mai profund sens și astfel este o expresie adevărată a ceea ce simți despre viață în întregime".

Este evident că există o diferență între fotografia concepută ca „exprimare adevărată" și fotografia concepută (mai frecvent) ca o înregistrare fidelă. Deși majoritatea scrierilor despre misiunea fotografiei încearcă să mascheze această diferență, ea rămâne implicită în terminologia extrem de polarizată folosită de fotografi pentru a dramatiza ceea ce fac. În maniera în care o fac și celelalte forme moderne aflate în căutarea expresiei sinelui, fotografia recapitulează ambele forme tradiționale de opunere radicală în fața sinelui și a lumii. Fotografia este văzută ca o manifestare acută a „eu"-ului individualizat —sinele privat și lipsit un cămin rătăcind printr-o lume copleșitoare —, dominând realitatea printr-o rapidă antologare vizuală a ei. Sau fotografia este văzută ca o modalitate de găsire a unui loc în lume (care este în continuare percepută ca fiind copleșitoare, străină) prin capacitatea de a relaționa cu ea prin detașare, scurtcircuitând pretențiile insolente și intruzive ale sinelui. Dar între apologia fotografiei ca mod superior de auto-expresie și elogiul fotografiei ca mod superior de a pune sinele în serviciul realității nu este o diferență atât de mare pe cât s-ar crede. Ambele pleacă de la premisa că fotografia furnizează un sistem unic de dezvăluiri: că ne arată realitatea așa cum noi *nu* am mai văzut-o înainte.

Acest caracter revelator al fotografiei este cunoscut în genere sub denumirea polemică de realism. De la opinia lui Fox Talbot, conform căruia aparatul de fotografiat produce „imagini naturale", la denunțarea lui Berenice Abbott a fotografiei „picturale", la avertismentul lui Cartier-Bresson — „cel mai de temut lucru este cel construit artificial" — majoritatea declarațiilor contradictorii ale fotografilor converg înspre mărturisirile pioase, de respect față de lucruri-așa-cum-sunt. Pentru un mediu atât de des considerat doar realist, ne-am aștepta ca fotografii să nu continue așa cum o fac, îndemnându-se unul pe celălalt să rămână la realism. Dar îndemnurile

nu se opresc, un alt exemplu al nevoii fotografilor de a transforma procesul prin care își însușesc lumea în ceva misterios și urgent.

A insista, așa cum o face Abbott, că realismul este însăși esența fotografiei nu stabilește, așa cum ar putea părea, superioritatea unei anumite proceduri sau a unui standard; nu înseamnă că fotodocumentele (termenul lui Abbott) sunt mai bune decât fotografiile picturale.[1] Angajamentul fotografiei față de realism poate satisface orice stil, orice abordare a unui subiect. Uneori va fi definit și mai limitativ, ca producerea de imagini care seamănă cu lumea și ne oferă informații despre ea. Într-un sens mai larg, dând glas neîncrederii la adresa simplei asemănări care a inspirat pictura timp de mai mult de un secol, realismul fotografic poate fi, și este din ce în ce mai mult, definit nu drept ceea ce este „cu adevărat", ci drept ceea ce eu percep „cu adevărat". Dacă celelalte forme de artă modernă pretind o relație privilegiată cu realitatea, această pretenție pare cu atât mai justificată în cazul fotografiei. Cu toate acestea, fotografia în fond nu are o imunitate mai mare decât pictura față de cele mai tipice îndoieli moderne despre relația nemijlocită cu realitatea — incapacitatea de a trata lumea ca pe ceva de la sine înțeles în timpul observației. Nici chiar Abbott nu poate nega o schimbare în însăși esența realității, și anume că realitatea are nevoie de ochiul selectiv și atent al aparatului foto, deoarece există mult mai multă realitate decât oricând altcândva. „Astăzi

[1] Sensul originar al cuvântului „pictural" a fost, desigur, unul pozitiv, popularizat de cel mai faimos fotograf de artă al secolului al XIX-lea, Henry Peach Robinson, în cartea sa, *Pictorial Effect in Photography* (1869). „Sistemul său consta în a flata orice", spune Abbott într-un manifest pe care l-a scris în 1951, „Photography at the Crossroads". Elogiindu-i pe Nadar, Brady, Atget și Hine ca maeștri ai fotodocumentului, Abbott îl expediază pe Stieglitz ca fiind moștenitorul lui Robinson, fondatorul unei „școli suprapicturale" în care, din nou, „subiectivitatea predomina".

ne confruntăm cu realitatea la cea mai amplă scară pe care a cunoscut-o omenirea", declară ea, iar aceasta pune „o responsabilitate mult mai mare pe umerii fotografului."

Programul realismului în fotografie implică de fapt convingerea că realitatea este ascunsă. Și, fiind ascunsă, trebuie dezvăluită. Toate înregistrările aparatului foto sunt o dezvăluire, fie că este vorba doar de fragmentele imperceptibile, tranzitorii ale mișcării, o ordine pe care vederea naturală este incapabilă s-o perceapă, sau „o realitate de ordin superior (formularea lui Moholy-Nagy), fie doar un mod eliptic de a vedea. Ceea ce Stieglitz descrie ca „așteptarea sa răbdătoare a momentului de echilibru" detaliază aceeași premisă despre ascunderea esențială a realului ca și așteptarea lui Robert Frank a momentului care pune în evidență dezechilibrul, pentru a surprinde realitatea nepregătită, în ceea ce el numește „intervalul dintre clipe".

Ca să arăți ceva, orice în vederea fotografică, înseamnă să arăți că este ascuns. Dar pentru fotografi nu este necesar să indice misterul prin subiecte exotice sau absolut șocante. Când Dorothea Lange și-a îndemnat colegii să se concentreze „pe ceea ce este cunoscut", a făcut-o pornind de la ideea că ceea ce este familiar, redat de o subtilă folosire a aparatului, va deveni misterios. Devoțiunea fotografiei pentru realism nu limitează fotografia la anumite subiecte mai reale decât altele, ci mai degrabă ilustrează înțelegerea formalistă cu privire la ceea ce se întâmplă în orice lucrare de artă. Realitatea este, în termenii lui Viktor Șklovsky, de-familiarizată. Ceea ce se dorește este o relație agresivă cu toate subiectele. Înarmați cu mașinăriile lor, fotografii sunt gata să ia cu asalt realitatea, percepută ca recalcitrantă, doar aparent disponibilă, ireală. „Imaginile au o realitate pentru mine pe care oamenii nu o au", declara Avedon. „Prin fotografie îi cunosc." Pretenția că fotografia trebuie să fie realistă nu este străină de adâncirea prăpastiei dintre imagine și realitate, în care

cunoașterea misterios dobândită (și extinderea realității) furnizată de fotografii presupune o înstrăinare deja existentă de acest proces sau o depreciere a realității.

Așa cum este descris de fotografi, demersul de obținere a imaginilor este atât o tehnică nelimitată de însușire a lumii obiective, cât și o expresie inevitabil solipsistă a eului individual. Fotografiile prezintă realități care există deja, deși numai aparatul de fotografiat le poate revela. Și mai prezintă și un temperament individual, o descoperire a sinelui prin selecția reductivă a cadrului, efectuată de aparat asupra realității. Pentru Moholy-Nagy, geniul fotografiei constă în capacitatea ei de a reda „un portret obiectiv: individul care urmează să fie fotografiat, astfel încât rezultatul fotografic să nu fie afectat de intenția subiectivă". Pentru Lange, fiecare portret este un „autoportret" al fotografului, la fel cum pentru Minor White, promovând „auto-descoperirea prin intermediul aparatului foto", peisajele fotografiate sunt de fapt „peisaje interioare". Cele două idealuri se află în opoziție. Dacă fotografia este (sau ar trebui să fie) despre lume, fotograful contează foarte puțin, dar ca instrument al subiectivității nerăbdătoare și aventuroase, fotograful devine totul.

Doleanța lui Moholy-Nagy cu privire la fotograful care trebuie să se autosuspende decurge din admirația sa la adresa conținutului edificator al fotografiei: ea reține și înalță la un nivel superior puterea noastră de observație, aduce „o transformare psihologică a vederii noastre". (Într-un eseu publicat în 1936, el susține că fotografia creează sau redimensionează opt tipologii distincte de a vedea: abstractă, exactă, rapidă, lentă, intensificată, pătrunzătoare, simultană și deformată.) Dar autosuspendarea este totodată o cerință în spatele căreia se ascund abordări foarte diferite, anti-științifice ale fotografiei, așa cum sunt exprimate în manifestul lui Robert Frank: „Există doar un singur lucru pe care fotografia trebuie să-l conțină, și anume umanitatea momentului." În ambele perspective,

fotograful este prezentat ca observator ideal: pentru Moholy-Nagy, el vede cu detașarea cercetătorului, pentru Frank, privind „pur și simplu, ca prin ochii unui om de pe stradă".

Una dintre atracțiile oricăreia dintre cele două perspective asupra fotografului ca observator ideal — impersonal (Moholy-Nagy) sau prietenos (Frank) — constă în faptul că neagă implicit fotografierea ca act agresiv, indiferent de context. Iar simplul fapt că poate fi descrisă astfel îi plasează pe profesioniști într-o postură extrem de defensivă. Cartier-Bresson și Avedon sunt printre puținii care au vorbit onest (deși cu mâhnire) despre aspectele exploatatoare ale activităților fotografului. În mod normal, fotografii se simt obligați să protesteze la adresa inocenței fotografiei, susținând că atitudinea de exploatare este incompatibilă cu o imagine bună, sperând că un vocabular mai încurajator le va comunica eficient punctul de vedere. Unul dintre exemplele memorabile ale acestui tip de discurs este descrierea făcută de Ansel Adams aparatului de fotografiat ca „instrument al iubirii și al descoperirii"; Adams a lansat un îndemn prin care sugera să ne oprim din a spune „facem" o poză și întotdeauna să spunem „creăm" o poză. Titlul folosit de Stieglitz pentru studiile de nori pe care le-a făcut la sfârșitul anilor '20, *Echivalențe*, adică declarații ale propriilor emoții, reprezintă un alt exemplu, mai sobru, al efortului constant făcut de fotografi pentru a aduce în prim-plan caracterul binevoitor al fotografierii și pentru a elimina implicațiile sale exploatatoare. Ceea ce fac fotografii talentați nu poate fi, desigur, caracterizat nici ca simplu demers exploatator, nici ca un simplu lucru binevoitor. Fotografia este paradigma unei legături inerent echivoce între sine și lume, versiunea sa despre ideologia realismului uneori dictând o autosuspendare a sinelui în relația cu lumea, uneori autorizând o relație agresivă cu lumea care omagiază sinele. Una sau

alta dintre cele două fațete ale acestei legături este constant redescoperită și apărată.

Un rezultat important al coexistenței acestor două idealuri, asaltul asupra realității și supunerea în fața realității, îl constituie o ambivalență recurentă a *mijloacelor* fotografiei. Indiferent de pretențiile fotografiei ca formă de expresie personală la egalitate cu pictura, rămâne în continuare adevărat că originalitatea sa este în mod inextricabil legată de puterile mecanismului: nimeni nu poate nega gradul de informație și frumusețea formală a multor fotografii, lucruri posibile datorită continuei dezvoltări a acestor puteri, cum sunt, de exemplu, fotografiile în rafală ale unui glonț lovind o țintă, realizate de Harold Edgerton, sau cele cu rotirile și vârtejurile unei lovituri de tenis, sau fotografiile endoscopice cu interiorul corpului uman, efectuate de Lennart Nilsson. Dar pe măsură ce aparatele de fotografiat devin din ce în ce mai sofisticate, mai automate, mai fidele, unii fotografi sunt tentați să se dezarmeze sau să sugereze că nu sunt înarmați și preferă să se supună limitelor impuse de tehnologia premodernă a aparatelor foto, dispozitivele mai primitive, mai puțin avansate fiind considerate capabile să ofere rezultate mai interesante sau mai expresive, lăsând loc întâmplării creative. A nu utiliza echipament sofisticat a constituit o chestiune de onoare pentru mulți fotografi, inclusiv pentru Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson, Frank, unii chiar ținând la aparatele lor trecute prin multe peripeții, cu un design simplu, cu obiective lente, pe care le-au achiziționat la începutul carierei, unii continuând să-și facă foile de contact folosind câteva tase, o sticlă de revelator, una de fixator și nimic altceva.

Aparatul este într-adevăr instrumentul „vederii rapide", așa cum declara în 1918 unul dintre moderniștii încrezători, Alvin Langdon Coburn, repetând apoteoza futuristă a mașinilor și a vitezei. Starea de spirit actuală a fotografiei, cea de îndoială, poate fi cuprinsă în declarația

recentă a lui Cartier-Bresson, conform căreia, ar putea fi *prea* rapidă. Cultul viitorului (cel de a vedea din ce în ce mai rapid) alternează cu dorința de reîntoarcere la un trecut mai pur, mai artizanal, când imaginile încă aveau o calitate meșteșugărească, o aură. Această nostalgie la adresa unei stări de inocență a demersului fotografic stă la baza entuziasmului de azi pentru dagherotipuri, ilustrate stereografiate, cărți de vizită fotografice, instantanee de familie, lucrări ale fotografilor provinciali și comerciali uitați din secolul al XIX-lea și începutul secolului XX.

Dar reticența de a folosi cel mai nou și sofisticat echipament nu este nici unicul, nici cel mai interesant mod în care fotografii își exprimă atracția față de trecutul fotografiei. Tentațiile puternic primitiviste care traversează gustul fotografic actual sunt de fapt adăugate de neîncetatele inovații în tehnologia aparatelor foto. Căci multe dintre aceste progrese nu cresc doar capacitățile unui aparat, ci în același timp recapitulează într-un mod mai ingenios și mai puțin împovărător alte posibilități timpurii, la care s-a renunțat în cadrul acestui mediu. Astfel, dezvoltarea fotografiei se află în strânsă legătură cu înlocuirea procesării dagherotipurilor cu pozitivele trase direct pe plăci de metal, prin procesul negativ-pozitiv — dintr-un original (negativ) pot fi trase imprimări (pozitive) nelimitate. (Deși au fost inventate simultan la sfârșitul anilor 30 din secolul al XIX-lea, invenția lui Daguerre, beneficiind de finanțări guvernamentale, anunțată în 1839 într-o mare campanie de promovare, a fost primul proces fotografic de uz general și nu procesul negativ-pozitiv al lui Talbot). Însă acum se poate spune că aparatul foto se întoarce împotriva sa. Aparatele Polaroid resuscitează principiile aparatului de dagherotipuri, fiecare imprimare este un obiect unic. Holograma (o imagine tridimensională creată cu ajutorul luminii laser) poate fi considerată o variantă a heliogramei — primele fotografii făcute fără

aparat foto, realizate în anii '20 ai secolului al XIX-lea de către Nicéphore Niepce. Iar utilizarea din ce în ce mai frecventă a aparatului foto pentru a produce diapozitive, imagini care nu pot fi expuse permanent sau păstrate în portofel, ci doar proiectate pe un perete sau pe hârtie (ca un instrument de ajutor în desen), este o tehnică ce datează chiar dinainte de preistoria aparatului foto, pentru că presupune utilizarea aparatului foto ca o cameră obscură.

„Istoria ne împinge spre marginile epocii realiste", spunea Abbott, care îi conjură pe fotografi să facă ei înșiși acest salt. Dar în vreme ce fotografii se îndeamnă unii pe ceilalți să fie mai curajoși, persistă o îndoială despre valoarea de realism care îi face să oscileze între simplitate și ironie, între insistența pe control și cultivarea surprizei, între nerăbdarea de a profita de evoluția complexă a mediului și dorința de a reinventa fotografia din nimic. Fotografii par a avea sistematic nevoie să se împotrivească propriului bagaj de cunoștințe și să remistifice ceea ce fac.

Problemele despre cunoaștere nu fac parte, istoric vorbind, din avanposturile fotografiei. Cele mai timpurii controverse se axează pe întrebarea dacă nu cumva fidelitatea fotografiei față de aparențe și dependența de mecanism au împiedicat-o să fie artă plastică, diferită de o artă practică, o extensie a științei, o activitate comercială. (Faptul că fotografiile oferă informații utile și deseori surprinzătoare a fost evident de la bun început. Fotografii au început să se îngrijoreze despre ce știau și despre ce tip de cunoaștere într-un sens mai profund furnizează o fotografie, *după* ce domeniul a fost acceptat ca artă). Timp de aproape un secol, argumentarea fotografiei a coincis cu efortul de a o fundamenta ca artă. Împotriva acuzației că fotografia era o copiere mecanică, lipsită de suflet a realității, fotografii au susținut că era o revoltă de

avangardă împotriva standardelor obișnuite de a vedea, o artă cu nimic mai prejos decât pictura.

Acum, fotografii sunt mai reținuți în afirmațiile pe care le fac. Deoarece fotografia a devenit un domeniu absolut respectabil al artelor, ei nu mai caută refugiul pe care noțiunea de artă l-a furnizat intermitent demersului fotografic. Pentru fiecare fotograf american important care și-a identificat munca cu idealurile artei (precum Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange, Laughlin), sunt mulți alții care resping chiar această problemă. Dacă „rezultatele" aparatului „pot fi categorisite ca Artă" sau nu „este irelevant", scria Strand în anii '20; iar Moholy-Nagy a declarat că „nu este de fapt important dacă fotografia produce artă sau nu". Fotografii care au ajuns la maturitate în anii '40 sau mai târziu sunt și mai curajoși, disprețuind fățiș arta, echivalând-o cu pretențiile artistice. În general, ei pretind că găsesc, documentează, observă imparțial, sunt martori sau se explorează pe sine — orice în afară de ideea că fac opere de artă. La început, devoțiunea fotografiei față de realism a fost cea care a plasat-o într-o stare de permanentă ambivalență cu arta; acum ea este moștenirea ei modernă. Faptul că fotografii importanți nu mai sunt dispuși să dezbată dacă fotografia lor este sau nu artă — decât pentru a proclama că munca lor *nu* are legătură cu arta — demonstrează măsura în care iau ca de la sine înțeles conceptul de artă impus de triumful modernismului: cu cât este o artă mai bună, cu atât este mai subversivă la adresa idealurilor tradiționale ale artei. Iar gustul modern a primit cu brațele deschise această activitate lipsită de emfază care poate fi consumată, aproape în ciuda ei înșiși, ca mare artă.

Chiar și în secolul al XIX-lea, când despre fotografie se credea că are o nevoie atât de clară de justificare pentru a fi considerată artă, apărarea era departe de a fi stabilă. Punctul de vedere al Juliei Margaret Cameron, potrivit căreia fotografia este artă deoarece, la fel ca pictura, caută

frumosul, a fost urmat de cel al lui Henry Peach Robinson, inspirat de Oscar Wilde, conform căruia fotografia este artă deoarece poate minți. La începutul secolului XX, elogiul adus fotografiei de către Alvin Langdon Coburn care o consideră „cea mai modernă dintre arte", prin modul de a privi rapid și impersonal, este în contradicție cu cel exprimat de Weston care o consideră o nouă cale pentru creația vizuală individuală. În ultimii ani, noțiunea de artă a fost epuizată ca instrument al polemicii. Într-adevăr, o bună parte din prestigiul uriaș pe care l-a dobândit fotografia ca formă de artă vine din ambivalența sa declarată la adresa statutului de artă. Când fotografii neagă astăzi că fac opere de artă este pentru că ei cred că fac ceva mai bun de-atât. Declarațiile lor de negare dezvăluie mai mult despre statutul hărțuit al noțiunii de artă decât despre fotografie ca aparținând sau nu artei.

În ciuda eforturilor fotografilor contemporani de a exorciza spectrul artei, ceva rămâne. De exemplu, atunci când fotografii profesioniști se opun ideii ca fotografia lor să fie plasată pe marginea paginii în albume sau reviste, ei invocă modelul moștenit de la o altă artă: la fel cum picturile sunt puse în rame, și fotografiile ar trebui înrămate de spațiul alb. Un alt exemplu: mulți fotografi continuă să prefere imaginile alb-negru care sunt percepute ca fiind mai elegante, mai sobre decât cele color, mai puțin voyeuriste, mai puțin sentimentale, mai puțin crud asemănătoare cu viața. Dar baza reală pentru această preferință este iarăși o comparație implicită cu pictura. În introducerea la albumul său de fotografii, *The Decisive Moment* (1952), Cartier-Bresson își justifica reticența de a nu folosi culoare invocând limitările tehnologice: sensibilitatea redusă a filmului color, care reduce profunzimea de câmp. Dar odată cu progresul rapid în tehnologia filmului color din ultimele două decenii, care a făcut posibile toate subtilitățile de ton și orice rezoluție mare pe care și le-ar putea dori cineva, Cartier-Bresson a fost nevoit să își

schimbe punctul de vedere și să propună ca fotografii să renunțe la culoare din principiu. În versiunea sa asupra mitului foarte persistent conform căruia, după inventarea aparatului foto, a avut loc o diviziune teritorială între fotografie și pictură, culoarea aparține picturii. El îi sfătuiește pe fotografi să reziste tentației și să se limiteze la partea lor din această înțelegere.

Cei încă implicați în definirea fotografiei ca artă încearcă în continuare păstrarea unui statu-quo. Dar păstrarea unui statu-quo este imposibilă: orice încercare de a restrânge fotografia la anumite subiecte sau tehnici, indiferent de productivitatea lor, cu siguranță va fi contestată și răsturnată. Căci ține de însăși esența fotografiei să fie o formă neselectivă de a vedea și, astfel, în mâini talentate, să devină un mediu infailibil de creație. (După cum observa John Szarkowski, „un fotograf priceput poate fotografia bine orice".) De aici, cearta durabilă a fotografiei cu arta, care (până de curând) se limita la rezultatele unei maniere purificate și discriminatoare de a vedea și la un mediu de creație guvernat de standarde care fac realizările autentice o raritate. Este de înțeles că fotografii n-au fost dispuși să renunțe prea ușor la încercarea de a defini mai clar ce înseamnă fotografia de calitate. Istoria fotografiei este plină de controverse duplicitare, precum pozitivul fără retușuri versus cel retușat, fotografia picturală versus fotografia de documentare, fiecare dintre ele fiind o formă diferită a dezbaterii despre relația fotografiei cu arta: cât se poate apropia păstrând în același timp pretenția de capturare vizuală nelimitată. Recent, a devenit o banalitate să susții că toate aceste controverse sunt expirate, ceea ce sugerează că dezbaterea a fost închisă. Dar este improbabil ca apărarea fotografiei ca artă să înceteze vreodată cu totul. Atâta vreme cât fotografia nu este doar o modalitate devoratoare de a vedea, ci și una care trebuie să-și susțină caracterul

aparte, fotografii vor continua să se adăpostească (chiar dacă nu fățiș) în hulitul, dar prestigiosul cartier al artei.

Fotografii care pleacă de la ideea că se îndepărtează de pretențiile de artă, așa cum este ea exemplificată de pictură, prin fotografiere ne reamintesc de acei pictori expresioniști abstracți care și-au imaginat că se desprind de artă, sau Artă, prin actul picturii (adică tratând pânza ca pe un câmp de luptă mai degrabă decât ca pe un obiect). O bună parte din prestigiul pe care fotografia l-a dobândit recent ca artă se bazează pe punctul comun de convergență dintre pretențiile sale cu cele recente ale sculpturii sau ale picturii.[1] Apetitul aparent insațiabil pentru fotografie al anilor '70 exprimă mai mult decât plăcerea de a descoperi și a explora o formă de artă relativ neglijată; ea își extrage fervoarea din dorința de a afirma respingerea artei abstracte care a fost unul din mesajele gustului pop al anilor '60. Atenția crescândă la adresa fotografiei este o mare ușurare pentru sensibilitățile obosite sau dornice să evite îndemnurile mentale cerute de arta abstractă. Pictura clasică modernă presupune aptitudini extrem de dezvoltate de a privi, o familiaritate cu celelalte arte și anumite noțiuni de istoria artei. Fotografia, ca și arta pop, liniștește privitorii spunându-le arta nu este dificilă; ea pare a fi centrată mai mult pe subiect decât pe artă.

---

[1] Pretențiile fotografiei sunt, firește, mult mai vechi. Pentru practica astăzi obișnuită care înlocuiește întâlnirea cu fabricarea, obiectele sau situațiile găsite cu cele preconstruite, decizia cu efortul, prototipul este arta instantanee a fotografiei prin medierea unei mașinării. Nu fotografia a pus prima oară în circulație ideea unei arte care este produsă nu de sarcină și naștere, ci de o întâlnire pe nevăzute (teoria „randez-vous"-ului aparținând lui Duchamp). Dar fotografii profesioniști sunt mult mai puțini siguri decât contemporanii lor influențați de Duchamp în domeniul artelor plastice și în general mai grăbiți să demonstreze că o decizie de moment presupune o formare îndelungată a sensibilității, a ochiului, insistând că fotografierea lipsită de efort nu îl face pe fotograf un artizan mai prejos decât pictorul.

Fotografia este cel mai de succes mediu al gustului modern în versiunea sa pop, cu zelul său de demascare a culturii elitiste din trecut (concentrându-se pe fragmente, gunoaie, ciudățenii, neexcluzând nimic); curtarea conștientă a vulgarității; afecțiunea pentru kitsch; capacitatea de a reconcilia ambițiile avangardiste cu răsplata comercialului; disprețul său pseudo-radical la adresa artei considerate reacționară, elitistă, snoabă, nesinceră, artificială, deconectată de la adevărurile vieții cotidiene; transformarea artei într-un document cultural. În același timp, fotografia a dobândit treptat toate angoasele și conștiința de sine a unei arte clasice moderne. Mulți profesioniști sunt îngrijorați acum că această strategie populistă a fost dusă prea departe, că publicul va uita că fotografia este de fapt o activitate nobilă și exaltată, pe scurt, o artă. Căci promovarea modernă a artei naive conține mereu o cacialma: aceasta va continua să-și respecte pretenția ascunsă de sofisticare.

Nu poate fi o coincidență că în perioada în care fotografii au încetat să mai dezbată dacă fotografia este sau nu o artă, ea a fost sărbătorită de public ca atare, iar fotografia a intrat în forță în muzee. Naturalizarea fotografiei ca artă în muzeu este victoria concludentă a unei campanii de un secol purtate de gustul modernist în numele unei definiții permisive a artei, fotografia oferind un teren mult mai potrivit decât pictura în acest demers. Și aceasta deoarece granița dintre amator și profesionist, primitiv sau sofisticat nu este mai dificil de trasat în fotografie decât este în pictură — are prea puțin sens. Fotografia naivă, comercială sau strict utilitară nu este diferită de fotografia ca practică a celor mai talentați profesioniști: există imagini obținute de amatori care sunt la fel de interesante, de complexe formal, de reprezentative pentru forța caracteristică fotografiei ca cele ale lui Stieglitz sau Evans.

Că toate tipurile diferite de fotografie formează o tradiție continuă și interdependentă este o ipoteză acum evidentă, pe vremuri surprinzătoare, care se află la baza gustului fotografic contemporan și care legitimează expansiunea infinită a acestui gust. Ipoteza a devenit plauzibilă doar când fotografia a fost preluată de curatori și istorici, expusă în mod regulat în muzee și galerii de artă. Cariera fotografiei în muzeu nu răsplătește un stil anume; mai degrabă prezintă fotografia ca o colecție de intenții și stiluri simultane care, oricât de diferite, nu sunt percepute deloc contradictoriu. Dar în vreme ce operația a avut un mare succes la public, replica profesioniștilor din fotografie nu este unitară. Chiar dacă salută noua legitimitate a fotografiei, mulți dintre ei se simt amenințați când cele mai ambițioase imagini sunt discutate în contextul unei continuități directe cu *toate* tipurile de imagini, de la fotojurnalism la fotografia de știință sau instantaneele de familie, susținând că acest fapt reduce fotografia la ceva neînsemnat, vulgar, un simplu meșteșug.

Adevărata problemă a integrării fotografiilor funcționale, făcute cu un scop practic, comercial sau ca suvenir, în mulțimea realizărilor fotografice dominante nu ar fi faptul că dezonorează fotografia, considerată o mare artă, ci că procedura contrazice natura celor mai multe dintre fotografii. În majoritatea instanțelor de utilizare a aparatului foto, funcția naivă sau descriptivă a fotografiei este cea mai importantă. Dar văzute în noul context, muzeul sau galeria, fotografiile încetează să fie *despre* subiectul lor în același fel direct sau primordial; ele devin studii ale posibilităților fotografiei. Adoptarea fotografiei de către muzee face ca fotografia însăși să devină problematică, în felul pe care l-au experimentat doar câțiva fotografi conștienți de sine a căror operă constă exact în demersul de interogare a abilităților aparatului foto de a surprinde realitatea. Colecțiile eclectice ale muzeelor

accentuează arbitrarul, subiectivitatea tuturor fotografiilor, aici incluzându-le și pe cele mai sincer descriptive.

Organizarea expozițiilor de fotografie a devenit o activitate muzeală la fel de frecventă ca expozițiile de pictură. Dar un fotograf nu este un pictor, rolul fotografului fiind redus, în majoritatea cazurilor de fotografiere serioasă, și virtual irelevant, în toate celelalte cazuri de utilizare frecventă. În măsura în care ne pasă de subiectul surprins, ne așteptăm ca fotograful să fie o prezență extrem de discretă. Astfel, succesul fotojurnalismului constă în dificultatea de a deosebi lucrările unui fotograf serios de ale altuia, cu excepția cazurilor în care acesta a monopolizat un anumit subiect. Aceste fotografii au putere ca imagini (sau cópii) ale lumii, nu ca o conștiință a artistului individual. Iar în marea majoritate a fotografiilor făcute, în scopuri științifice sau industriale, de către presă, armată, poliție sau membri ai familiei, orice urmă de viziune personală a celui care e în spatele aparatului se opune cerinței primare a fotografiei: să documenteze, să diagnosticheze, să informeze.

Este de înțeles de ce o pictură este semnată, dar nu și o fotografie (în acest caz, semnătura fiind dovada unui gust îndoielnic). Esența fotografiei presupune o relație echivocă cu fotograful ca *auteur*, și cu cât este mai mare și mai variată opera unui fotograf talentat, cu atât pare a dobândi o paternitate mai degrabă corporatistă decât individuală. Multe dintre imaginile publicate ale celor mai sonore nume din fotografie par lucrări care ar fi putut fi realizate de orice alt fotograf talentat din perioada respectivă. Este nevoie de un artificiu formal (precum fotografiile solarizate ale lui Todd Walker sau fotografiile în secvență narativă ale lui Duane Michals) sau o obsesie tematică (cum este nudul masculin pentru Eakin sau vechiul Sud pentru Laughlin) pentru a putea face lucrările ușor de recunoscut. Opera fotografilor care nu se limitează la o anumită temă nu are aceeași integritate pe care o are

o altă operă la fel de variată în alte forme de artă. Chiar și în cazul carierelor cu cele mai brutale schimbări de stil și perioadă, să ne gândim la Picasso sau Stravinsky, unitatea intereselor creative este vizibilă, transcende aceste schimbări și poate explica (retrospectiv) relația internă dintre diferitele perioade. Cunoscând întreaga operă, devine evident că același compozitor care a scris *Le sacre du printemps* a compus și Concertul Dumbarton Oaks sau operele târzii neo-schoenbergiene; prezența lui Stravinsky este ușor de recunoscut în toate aceste lucrări. Dar pentru a identifica acele studii ale mișcării umane și animale, documentele aduse din fotoexpedițiile din America Centrală, observațiile finanțate de guvern în Alaska și Yosemite sau seriile „Copaci“ și „Nori“ ca fiind opera unui anumit fotograf (unul dintre cei mai interesanți și originali), nu există nicio dovadă internă în toate aceste lucrări. Chiar dacă știm că sunt făcute de Muybridge, nu putem lega seriile între ele (deși fiecare are un stil coerent și ușor de recunoscut), așa cum nu putem deduce mai multe despre felul în care Atget a fotografiat copacii, studiind fotografiile cu vitrinele Parisului, ori să legăm portretele evreilor polonezi, realizate înainte de război de Roman Vishniac, de microfotografiile științifice pe care le-a executat începând cu 1945. În fotografie, alegerea subiectului are întotdeauna prioritate, iar unele subiecte creează prăpăstii de netrecut între diferitele perioade ale unui corpus de lucrări, făcând astfel ca semnătura să fie confuză.

Într-adevăr, prezența unui stil fotografic coerent pare să implice un material unitar, dacă ne gândim la fundalurile albe și eclerajul plat al portretelor lui Avedon sau la grisaille-urile specifice studiilor cu străzile Parisului, de Atget. Iar subiectul deține întâietatea, atunci când vine vorba de formarea preferințelor privitorului. Chiar și atunci când fotografiile sunt izolate din contextul concret în care au fost făcute și privite ca opere de artă, a alege un fotograf în detrimentul altuia nu înseamnă decât că

acel fotograf este considerat superior din punct de vedere formal. Aproape mereu acest fapt înseamnă, ca și în cazurile de privire mai puțin exigentă, că spectatorul preferă acea stare, respectă acea intenție sau este intrigat (sau nostalgic) la adresa acelui subiect. Abordările formaliste în fotografie nu pot explica puterea a *ceea ce* a fost imortalizat sau modul în care interesul ne este sporit de distanța în timp sau cea culturală față de fotografie.

Totuși, pare logic ca gustul contemporan fotografic să abordeze o direcție majoritar formalistă. Deși statutul naiv sau natural al subiectului în fotografie este mai solid decât în orice altă formă figurativă de artă, diversitatea situațiilor în care fotografiile sunt privite complică și, în final, subminează întâietatea subiectului. Conflictul de interese între obiectivitate sau subiectivitate, între demonstrație și presupunere este de nerezolvat. În vreme ce autoritatea unei fotografii va depinde mereu de relația cu un subiect (adica fotografia a ceva), toate pretențiile fotografiei ca artă evidențiază subiectivitatea văzului. Există o ambiguitate situată în centrul tuturor evaluărilor estetice ale fotografiilor, iar acest fapt explică defensiva cronică și extrema fluctuanță a gustului fotografic.

Pentru scurt timp — de la Stieglitz până la domnia lui Weston — părea că fusese consolidat un punct de vedere foarte solid prin care fotografiile pot fi evaluate: eclerajul impecabil, abilitățile compoziționale, claritatea subiectului, precizia focalizării, perfecțiunea calității pozitivului. Dar această abordare, considerată westoniană, implicând în mod esențial criterii tehnice care să ofere o fotografie bună, este acum falimentară. (Aprecierea prea puțin flatantă a lui Weston despre marele Atget — „nu este un tehnician strălucit" — își arată limitările.) Ce poziție a înlocuit-o pe cea a lui Weston? Una mult mai permisivă, având criterii care mută accentul de pe fotografia individuală ca obiect finit, pe fotografia considerată un exemplu de „privire fotografică". Acest termen nu exclude

opera lui Weston, dar include totodată și un mare număr de fotografii anonime, neregizate, cu ecleraje nesofisticate și compoziții asimetrice, fotografii care fuseseră desconsiderate înainte pentru carențe compoziționale. Noua poziție își propune să elibereze fotografia ca artă de standardele opresive ale perfecțiunii tehnice; și, totodată, să elibereze fotografia de frumusețe. Acest fapt deschide posibilitatea unui gust universal, în care nici subiectul (sau absența lui), nici tehnica (sau absența ei) nu descalifică o fotografie.

Deși, în principiu, toate subiectele reprezintă pretexte demne de urmat pentru exersarea privirii fotografice, convenția a declarat că privirea fotografică este cea mai evidentă în subiecte banale sau neconvenționale. Subiectele sunt alese pentru că sunt plictisitoare sau banale. Pentru că suntem indiferenți în fața lor, ele demonstrează abilitatea aparatului foto de „a privi". Atunci când Irving Penn, cunoscut pentru fotografiile sale cu celebrități sau cu teme culinare realizate pentru revistele de modă sau agențiile de publicitate, a avut o expoziție la Museum of Modern Art, în 1975, unde a expus o serie de prim-planuri cu mucuri de țigară. „Se poate deduce", comenta directorul Departamentului de Fotografie al muzeului, John Szarkowski, „că [Penn] rareori a acordat un interes altfel decât superficial subiectelor formale din imaginile sale". Scriind despre un alt fotograf, Szarkowski salută ceea ce poate fi „obținut dintr-un subiect" care este „profund banal". Adoptarea fotografiei de către muzeu este acum strâns legată de înfumurările moderne: „subiectul formal" și „ceea ce este profund banal". Dar această abordare nu doar că diminuează importanța subiectului, dar separă fotografia de autorul ei, ca individualitate. Felul fotografic de a vedea este departe de a fi ilustrat exhaustiv de numeroasele expoziții individuale și retrospectivele organizate de muzee. Pentru a avea legitimitate ca artă, fotografia trebuie să cultive noțiunea de fotograf ca *auteur* al tuturor

fotografiilor executate, constituind opera. Aceste noțiuni se potrivesc doar anumitor fotografi. De exemplu, par aplicabile mai degrabă pentru Man Ray, ale cărui stil și scopuri cuprind norme atât picturale, cât și fotografice, decât pentru Steichen, a cărui operă cuprinde abstracțiuni, portrete, reclame pentru produse de consum, fotografii de modă și fotografii de recunoaștere aeriană (făcute în timpul carierei sale militare din ambele războaie). Dar semnificațiile pe care o fotografie le dobândește atunci când este văzută ca parte a unei opere nu trimit către criteriul privirii fotografice. Mai curând, această abordare trebuie să favorizeze noile sensuri pe care orice imagine le capătă atunci când este alăturată lucrărilor altor fotografi, în antologiile ideale, pe simezele muzeelor sau în albume.

Astfel de antologii au scopul de a educa gustul pentru fotografie în general, de a disemina o formă a privirii care face ca toate subiectele să fie egale ca importanță. Când Szarkowski descrie benzinării, livinguri goale sau alte subiecte sumbre ca „pattern-uri de fapte aleatorii în serviciul imaginației fotografului", el vrea să spună de fapt că aceste subiecte sunt ideale pentru aparat. Criteriile neutre, aparent formaliste ale privirii fotografice sunt de fapt extrem de părtinitoare cu subiectele și stilurile. Reevaluarea fotografiilor naive și accidentale ale secolului al XIX-lea, mai ales cele făcute ca simple consemnări, se datorează parțial stilului de o claritate crescută, o corectură pedagogică la „claritatea" picturală mai difuză care, de la Cameron până la Stieglitz, a fost asociată pretențiilor de artă ale fotografiei. Totuși, standardele privirii fotografice nu implică supunerea necondiționată față de principiul claritatății maxime. Ori de câte ori fotografia serioasă pare să se fi purificat de relațiile demodate cu arta și frumosul, poate fi vorba la fel de bine de o ajustare a gustului la fotografia picturală, la abstract, la subiecte nobile mai degrabă decât la mucuri de țigară, benzinării sau personaje cu spatele întors.

Limbajul prin care sunt evaluate în general fotografiile este extrem de sărac. Uneori parazitează vocabularul picturii: compoziție, ecleraj ș.a.m.d. Deseori, constă în vagi judecăți de valoare, ca atunci când fotografiile sunt lăudate pentru subtilitate sau pentru că sunt interesante, puternice, complexe, simple sau — una dintre cele mai preferate — înșelător de simple.

Motivul pentru care limbajul este sărac nu este întâmplător, dată fiind absența unei tradiții bogate a criticii de fotografie. Este ceva inerent fotografiei însăși atunci când este văzută ca artă. Fotografia propune un proces de imaginație și o atracție pentru gust destul de diferite de cele ale picturii (cel puțin ale picturii concepute în mod tradițional). Într-adevăr, diferența dintre o fotografie bună și una proastă nu seamănă deloc cu diferența dintre o pictură bună și una proastă. Normele evaluării estetice elaborate pentru pictură depind de criteriile autenticității (și ale falsului) și de ale măiestriei, criterii care sunt mai permisive sau care pur și simplu nu există în cazul fotografiei. Și cât timp sarcina cunoscătorilor în materie de pictură implică invariabil relația organică dintre o pictură și o operă în integritatea sa, sau o relație cu școli sau tradiții iconografice, în fotografie, opera unui fotograf nu presupune o coerență stilistică internă, iar relația unui fotograf cu școlile de fotografie este mult mai superficială.

Un criteriu de evaluare valabil atât pentru pictură, cât și pentru fotografie este inovația: ambele sunt deseori apreciate pentru că impun scheme formale noi sau schimbări în limbajul vizual. Un alt criteriu pe care îl au în comun este calitatea prezenței, ceea ce Walter Benjamin credea că este caracteristica definitorie a operei de artă. Benjamin considera că o fotografie, fiind un obiect reprodus mecanic, nu poate avea o prezență autentică. Se poate argumenta totuși că însăși situația care generează în momentul de față gustul în fotografie, expunerea ei în

muzee și galerii, denotă că fotografiile posedă cu adevărat un tip de autenticitate. Mai mult, deși nicio fotografie nu este un original în sensul în care este o pictură, există o diferență calitativă masivă între ceea ce poate fi numit original — pozitive făcute după clișeul negativ original în aceeași perioadă (adică în același moment al evoluției tehnologice a fotografiei) în care a fost făcută imaginea respectivă. (Ceea ce știu majoritatea oamenilor despre fotografiile faimoase — din albume, ziare, reviste etc. — sunt fotografii ale fotografiilor; originalele, pe care cineva le poate vedea probabil doar într-un muzeu sau într-o galerie, oferă plăceri vizuale care nu sunt reproductibile.) Rezultatul reproducerii mecanice, spune Benjamin, este „plasarea unei copii a originalului în situații în care ar fi la o mare depărtare de originalul însuși". Dar în măsura în care un Giotto, de exemplu, poate poseda o aură în situația unei expuneri într-un muzeu, unde și el a fost scos din contextul său original, la fel ca în cazul unei fotografii, și „întâlnește privitorul la jumătatea drumului" (în cel mai strict sens al noțiunii de aură a lui Benjamin, n-o face), în aceeași măsură o fotografie de Atget imprimată pe hârtia astăzi imposibil de obținut pe care a folosit-o el poate să posede o aură.

Diferența reală dintre aura pe care o poate avea o fotografie și cea a unei picturi constă în relația diferită în timp. Vicisitudinile timpului tind să afecteze negativ picturile. Dar o parte din interesul inerent al fotografiilor, și o sursă majoră pentru valoarea lor estetică, este chiar această transformare pe care timpul o aduce asupra lor, modul în care evadează din intențiile creatorilor. Dacă li se oferă suficient timp, multe fotografii dobândesc o aură. (Faptul că fotografia color nu îmbătrânește în același fel ca fotografia alb-negru explică parțial statutul marginal pe care culoarea l-a avut până de curând în cadrul preferințelor fotografice. Intimitatea rece a culorii pare să refuze fotografiei dobândirea unei patine.) În vreme ce picturile

sau poemele nu devin mai bune sau mai atractive doar pentru că sunt mai vechi, toate fotografiile sunt interesante și emoționante dacă sunt suficient de vechi. Nu este greșit în totalitate să spunem că nu există fotografii rele, poate doar mai puțin interesante, mai puțin relevante, mai puțin misterioase. Adoptarea fotografiei de către muzee accelerează doar procesul pe care timpul îl va desăvârși oricum, făcând toate operele valoroase.

Rolul muzeului în formarea gustului fotografic contemporan nu poate fi supraestimat. Muzeele nu fac neapărat un arbitraj despre care anume dintre fotografii sunt bune sau nu, ci mai degrabă oferă condiții noi de a privi fotografiile. Această procedură care conduce la crearea standardelor de evaluare nu face în esență decât să le abolească. Muzeul nu poate să creeze un canon inatacabil pentru lucrările fotografice ale trecutului, așa cum a făcut-o pentru pictură. Chiar dacă pare să susțină o anumită preferință fotografică, muzeul subminează întreaga idee de gust normativ. Rolul său este de a arăta că *nu* există standarde fixe de evaluare, că *nu* există o tradiție canonică de lucru. În spatele atenției unui muzeu, însăși ideea de tradiție canonică este expusă ca fiind redundantă.

Ceea ce structurează Marea Tradiție a fotografiei, constant reorganizată, nu este faptul că fotografia este o artă nouă și, în consecință, oarecum nesigură, pentru că acest lucru este parte din ceea ce reprezintă gustul fotografic. În fotografie, mai degrabă decât în alte arte este identificabilă o secvență mai rapidă de redescoperire. Ca o ilustrare a legii gustului estetic, așa cum a fost formulată fără echivoc de T.S. Eliot, și anume că orice nouă operă importantă ne modifică în mod necesar percepția asupra moștenirii din trecut, fotografiile noi ne modifică felul în care le privim pe cele vechi. (De exemplu, opera lui Arbus a determinat recunoașterea adevăratei măreții a lucrărilor lui Hine, un alt fotograf devotat portretizării demnității opace a victimelor.) Dar schimbările din preferințele

fotografice actuale nu reflectă doar procesele coerente și secvențiale de reevaluare, prin care admirația atrage după sine admirație. Ceea ce exprimă ele în mod obișnuit este complementaritatea, valoarea egală a stilurilor și a temelor antitetice.

Timp de mai multe decenii, fotografia americană a fost dominată de o reacție împotriva „westonismului", adică împotriva fotografiei contemplative, a fotografiei considerate o explorare vizuală independentă a lumii, fără vreo stringență socială evidentă. Perfecțiunea tehnică a fotografiilor lui Weston, frumusețile calculate ale lui White și Siskind, construcțiile poetice ale lui Frederick Sommer, ironiile autoritare ale lui Cartier-Bresson, toate au fost contestate de fotografia care este, cel puțin la nivel programatic, mai naivă, mai directă; adică ezitantă, chiar stângace. Dar gustul în fotografie nu este linear. Deși se menține preferința pentru fotografia informală și pentru cea cu valoare de document social, în prezent are loc un reviriment al lui Weston, deoarece a trecut suficient timp, iar opera lui nu mai pare atemporală; astfel, conform accepțiunii extinse a naivității cu care operează preferințele fotografice, opera lui Weston este naivă.

În cele din urmă, nu există un motiv pentru a exclude niciun fotograf de la acest canon. În prezent există revirimente discrete ale unor fotografi picturali marginalizați anterior, precum Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson și Robert Demachy. Pe măsură ce fotografia înglobează întreaga lume ca subiect, există loc pentru orice tip de preferințe. Gustul literar exclude: succesul mișcării moderne în poezie l-a ridicat pe Donne, dar l-a diminuat pe Dryden. În literatură, poți fi eclectic până la un punct, dar nu se poate să-ți placă totul. În fotografie, eclectismul nu are limite. Fotografiile din anii 1870 cu copii abandonați, trimiși într-un orfelinat din Londra numit Casa Doctorului Bernardo (făcute ca „înregistrări") sunt la fel de emoționante precum complexele portrete

ale notabilităților scoțiene din anii 1840 (făcute ca „artă"), realizate de David Octavius Hill. Aparența simplă a stilului modern clasic al lui Weston nu este respinsă de fotografi ca Benno Friedman care reinterpretează ingenios neclaritatea picturală.

Aceasta nu înseamnă că nu există preferințe ale fiecărui privitor pentru opera unuia sau altuia dintre fotografi: de exemplu, cei mai experimentați privitori de astăzi îl preferă pe Atget lui Weston. Ceea ce înseamnă că, prin natura fotografiei, nu suntem obligați să alegem; și că preferințele de acest fel sunt, de cele mai multe ori, doar reacții. Gustul în fotografie tinde să fie, sau poate că este, în mod necesar global, eclectic, permisiv, ceea ce înseamnă că în final el trebuie să nege toate diferențele de bun gust sau prost gust. Ceea face inconsistente și simpliste tentativele de stabilire a unor canoane de către cei care polemizează pe tema fotografiei. Și aceasta deoarece există ceva fals în toate controversele fotografice, iar favorurile muzeelor au jucat un rol crucial în evidențierea lor. Muzeele nivelează având tendința de a plasa toate școlile de fotografie pe aceeași treaptă. În istoria picturii, mișcările au o viață și o funcționare autentice: pictorii sunt deseori mai bine înțeleși din perspectiva curentului sau școlii cărora le-au aparținut. Dar curentele în istoria fotografiei sunt tranzitorii, accidentale, uneori superficiale și niciun fotograf de primă mână nu este explicabil mai bine din perspectiva apartenenței la un grup. (Să ne gândim la Stieglitz și la Photo-Secession, la Weston și *f*64, la Renger-Patzsch și la New Obiectivity, la Walker Evans și proiectul Farm Security Administration, la Cartier-Bresson și Magnum.) Gruparea fotografilor în școli și curente pare un soi de neînțelegere, bazată (iarăși) pe analogia de necontrolat, dar invariabil înșelătoare dintre fotografie și pictură.

Rolul principal jucat acum de muzee în formarea și clarificarea naturii preferințelor fotografice pare a marca o nouă etapă de la care fotografia nu se mai poate întoarce.

Pe lângă respectul tendențios cu privire la ceea ce este profund banal, muzeul diseminează o perspectivă istoricistă, una care promovează inexorabil întreaga istorie a fotografiei. Nu e de mirare că fotografii și criticii de fotografie par neliniștiți. La baza multor apologii recente ale fotografiei se află teama că fotografia este deja o artă îmbătrânită, presărată de curente moarte sau false și că singura sarcină care-i mai rămâne este curatoriatul și istoriografia. (În vreme ce prețurile cresc vertiginos pentru fotografiile vechi sau noi.) Nu este surprinzător că această demoralizare este sesizabilă în momentul de acceptare masivă a fotografiei, deoarece autentica amploare a triumfului fotografiei ca artă și asupra artei nu a fost înțeleasă cu adevărat.

Fotografia și-a făcut intrarea în scenă ca o activitate arivistă, părând să diminueze și să încalce teritoriul unei arte legitime: pictura. Pentru Baudelaire, fotografia era „dușmanul de moarte" al picturii, însă în cele din urmă a fost orchestrat un armistițiu, conform căruia fotografia a fost considerată eliberatoarea picturii. Pentru a diminua atitudinea defensivă a pictorilor față de fotografie, Weston a folosit cea mai obișnuită formulare atunci când a scris, în 1930: „Fotografia a negat sau va nega, în cele din urmă mult din pictură, lucru pentru care pictorul ar trebui să fie profund recunoscător." Eliberată de fotografie din munca silnică a reprezentării fidele, pictura a putut astfel să exploreze o sarcină mai înaltă: abstractul.[1] Într-adevăr,

---

[1] Valery susținea că fotografia făcea același lucru și pentru scris, prin expunerea pretențiilor „iluzorii" ale limbajului de „a transmite ideea unui obiect vizual cu un oarecare grad de precizie". Dar scriitorii nu ar trebui să se teamă că fotografia „ar putea în cele din urmă să restrângă importanța artei scrisului și să funcționeze ca un substitut pentru ea", scrie Valery în „Centenarul fotografiei" (1929). Dacă fotografia „ne descurajează de la a face descrieri", susține el,

> „în acest fel ni se reamintesc limitele limbajului și suntem sfătuiți ca scriitori să ne folosim instrumentele într-un mod mai potrivit

cea mai persistentă idee în istoria și critica fotografică este acest mitic pact încheiat între pictură și fotografie, care le împuternicește pe amândouă să își urmeze misiunile distincte, dar la fel de legitime, în timp ce se influențează creativ una pe cealaltă. De fapt, legenda falsifică o mare parte din istoria picturii și a fotografiei. Modul aparatului foto de a fixa aparența lumii exterioare sugerează noi modele de compoziție picturală și noi subiecte pentru pictori: crearea unei preferințe pentru fragment, interesul crescut față de viața umilă, studiul mișcării tranzitorii și efectele luminii. Pictura nu s-a aplecat atât de mult asupra

---

naturii lor adevărate. O literatură se poate auto-purifica dacă ar lăsa în sarcina altor modalități de expresie și producție sarcinile pe care acestea le pot îndeplini mai eficient și dacă s-ar dedica unor scopuri pe care numai ea le poate realiza... unul dintre acestea fiind perfecționarea limbajului care construiește și explică gândirea abstractă, iar celălalt fiind explorarea întregii varietăți de pattern-uri și rezonanțe poetice."

Argumentul lui Valery nu este însă valid. Deși despre o fotografie se crede că documentează, arată sau demonstrează, la drept vorbind, ea nu „descrie"; doar limbajul descrie, ceea ce reprezintă un eveniment în timp. Valery sugerează deschiderea unui pașaport, ca „dovadă" pentru ideea sa: „descrierea mâzgălită acolo nu se poate nici măcar compara cu fotografia de lângă ea". Dar aceasta înseamnă utilizarea descrierii în felul ei cel mai primar, sărăcit; există pasaje în Dickens sau în Nabokov care descriu o față sau o parte a corpului mai bine decât orice fotografie. Și nici nu explică puterile inferioare în materie de descrieri ale literaturii prin care, după cum spune Valery, „scriitorul care descrie un peisaj sau un chip, indiferent cât de bun este, va sugera la fel de multe viziuni pe cât de mulți cititori are". Același lucru este valabil și în cazul unei fotografii.

În același fel în care fotografia se consideră că ar fi eliberat scriitorii de obligația descrierilor, tot astfel și filmele sunt deseori considerate ca uzurpatoarele misiunii romancierului de a nara, sau de a povesti, astfel, după cum pretind unii, eliberând romanul de sarcinile mai puțin realiste. Această versiune a disputei este mai plauzibilă, pentru că filmele sunt o artă temporală. Dar nu avantajează relația dintre romane și filme.

abstracțiunii, ci mai degrabă a adoptat ochiul aparatului, devenind (pentru a împrumuta cuvintele lui Mario Praz) telescopică, microscopică sau fotoscopică în structura sa. Dar pictorii nu și-au încetat niciodată eforturile de imitare a efectelor realiste din fotografie. Și departe de a se mărgini la reprezentarea realistă, lăsând abstractul în seama pictorilor, fotografia a ținut pasul cu toate cuceririle antinaturaliste ale picturii, înglobându-le.

În mare, această legendă nu ia în considerare voracitatea demersului fotografic. În tranzacțiile dintre pictură și fotografie, fotografia a deținut superioritatea. Nu e nimic surprinzător în faptul că pictorii, de la Delacroix și Turner până la Picasso și Bacon, s-au folosit de fotografii ca ajutor vizual, dar nimeni nu se așteaptă ca fotografii să se ajute de pictură. Fotografiile pot fi încorporate sau transcrise într-o pictură (colate, combinate), dar fotografia încapsulează în ea însăși arta. Experiența privirii picturilor ne poate ajuta să ne uităm mai atent la fotografii. Dar fotografia a deteriorat receptarea picturii. (Baudelaire avea dreptate în mai multe sensuri). Nimeni nu a considerat că o litografie sau o gravură după o pictură, vechi metode de reproducere mecanică, sunt mai satisfăcătoare sau mai incitante decât respectiva pictură. Dar fotografiile care transformă detaliile interesante în compoziții de sine stătătoare, care transformă culorile reale în culori strălucitoare oferă satisfacții noi și irezistibile. Destinul fotografiei a dus-o mult mai departe de rolul la care se considera inițial limitată: a oferi informări mai fidele despre realitate (inclusiv despre operele de artă). Fotografia este realitatea: obiectul real este deseori experimentat ca o dezamăgire. Fotografiile transformă normativ o experiență de artă care este mediată, la mâna a doua, intensă în alt fel. (Deplângerea faptului că fotografiile picturilor au înlocuit înseși picturile înseamnă pentru mulți să nu sprijine misticile „originalului" care se adresează privitorului fără mediere. Privirea este un act complex și niciuna

dintre marile picturi nu-și comunică valoarea sau calitatea fără o formă prealabilă de pregătire și instruire. Mai mult, cei cărora le este dificil să vadă originalul după ce au văzut copia fotografică sunt cei care au văzut prea puține în original.)

Deoarece majoritatea operelor de artă (inclusiv fotografiile) sunt cunoscute azi prin intermediul copiilor fotografice, fotografia — precum și activitățile artistice derivate din modelul fotografiei, precum și moda gustului derivată din gustul în aria fotografiei — a transformat fundamental artele plastice tradiționale, normele tradiționale ale gustului și chiar însăși ideea de operă de artă. O operă de artă depinde din ce în ce mai puțin de statutul său de obiect unic, de original făcut de un anumit artist. O mare parte din pictura contemporană aspiră la calitățile obiectelor reproductibile. În cele din urmă, fotografiile au căpătat o proporție atât de mare în experiența vizuală dominantă încât acum avem opere de artă care sunt produse pentru a fi fotografiate. În mare parte din arta conceptuală, în încadrarea peisajului la Christo sau în lucrările care modelează peisajul ale lui Walter De Maria sau Robert Smithson, lucrarea artistului este cunoscută în principal prin intermediul consemnării fotografice în galerii sau muzee; uneori, mărimea este de așa natură încât nu poate fi observată *decât* într-o fotografie (sau din avion). Fotografia nu este menită, nici măcar aparent, să ne conducă înapoi la o experiență originală.

Pe baza acestui armistițiu declarat dintre fotografie și pictură, fotografia a fost recunoscută ca artă, mai întâi cu resentimente, apoi cu entuziasm. Dar însăși întrebarea dacă fotografia este sau nu artă se arată în mod esențial înșelătoare. Deși fotografia generează lucrări care pot fi considerate artă de la bun început (necesită subiectivitate, pot minți, oferă plăcere estetică), fotografia nu este deloc o formă de artă. Ca și limbajul, este un mediu în care sunt produse opere de artă (printre altele). Din limbaj, se pot

alcătui discursuri științifice, documente birocratice, scrisori de dragoste, liste de cumpărături sau Parisul lui Balzac. Din fotografie, se pot face poze de pașaport, fotografii meteorologice, imagini pornografice, radiografii, poze de nuntă și Parisul lui Atget. Fotografia nu este o artă așa cum sunt pictura sau poezia, de exemplu. Deși activitățile unora dintre fotografi se conformează noțiunii tradiționale de artă, activitatea indivizilor excepțional de talentați care produc obiecte distincte, care au valoare prin ele însele, de la bun început fotografia s-a declarat de partea acelei noțiuni despre artă care susține că arta este învechită. Puterea fotografiei și locul ei central în preocupările estetice ale prezentului rezidă în faptul că reușesc să confirme ambele viziuni asupra artei. Dar felul în care fotografia transformă arta în ceva învechit este, pe termen lung, mai puternic.

Pictura și fotografia sunt acum două sisteme aflate potențial în competiție pentru producerea și reproducerea imaginilor, cele două trebuind să ajungă la o diviziune corectă a teritoriului pentru a se reconcilia. Fotografia nu este un demers al unei alte ordini. Fotografia, deși nu o formă de artă în sine, are capacitatea aparte de a transforma toate subiectele sale în opere de artă. Depășind problema fotografiei ca artă, fotografia anunță (și creează) noi ambiții pentru arte și constituie prototipul direcției definitorii în zilele noastre în care se plasează atât arta înaltă, cât și cea comercială: transformarea artelor în metaarte sau în media. (Filmul, televiziunea, videoul, muzica înregistrată a lui Cage, Stockhausen sau Steve Reich sunt extensiile logice ale modelului stabilit de fotografie). Artele plastice tradiționale sunt elitiste: forma lor caracteristică este lucrarea unică, produsă de un individ singular; ele implică o ierarhie a subiectelor în care unele sunt considerate importante, profunde, nobile, iar altele neimportante, triviale, fruste. Mass-media este democratică: ea slăbește rolul unui producător specializat sau al

unui *auteur* (prin folosirea procedurilor bazate pe șansă sau pe tehnicile mecanice pe care oricine le poate învăța; și prin statutul corporatist sau prin eforturile de grup); privește lumea ca fiind ceva material. Artele plastice tradiționale se bazează pe distincția dintre autentic și fals, dintre original și copie, dintre bun gust și prost gust; mass-media face aceste distincții să fie mult mai vagi, în cazul în care nu le anulează complet. Artele plastice pornesc de la premisa că anumite subiecte sau experiențe au o semnificație. Mass-media este lipsită de substanță în mod esențial (acesta este adevărul din spatele faimoasei observații a lui Marshall McLuhan despre mesajul care este însuși mediul său); tonul ei caracteristic este ironic, plat sau parodic. Este inevitabil faptul că din ce în ce mai multă artă va fi creată pentru a sfârși sub forma unor fotografii. Un modernist ar trebui să rescrie dictatul lui Pater, conform căruia orice artă aspiră la condiția muzicii. Astăzi, orice artă aspiră la condiția fotografiei.



LUMEA-IMAGINE

Realitatea a fost mereu interpretată prin intermediul imaginilor. Iar filozofii, începând cu Platon, au încercat să ne diminueze dependența de imagini, propunând standardul unei metode lipsite de imagini de înțelegere a lumii. Dar când, la mijlocul secolului al XIX-lea, standardul părea în sfârșit tangibil, retragerea vechilor iluzii politice și religioase din fața avansului gândirii umaniste și științifice nu a determinat o migrare masivă a gândirii în favoarea realului, așa cum se anticipase. Dimpotrivă, noua eră a neîncrederii a întărit alianța cu imaginile. Acceptarea care nu mai putea fi oferită realităților văzute *sub forma* imaginilor, era acum acordată realităților înțelese ca *fiind* imagini, iluzii. În prefața la ediția a II-a (1843) a operei *Esența creștinismului*, Feuerbach observă că „era noastră preferă imaginea lucrului, copia originalului, reprezentarea în locul realității, aparența existenței", fiind conștientă că face doar acest lucru. Iar lamentația sa premonitorie a fost transformată în secolul XX într-un diagnostic des împărtășit: o societate devine „modernă" când una dintre activitățile sale principale este producerea și consumarea imaginilor, când imaginile — care au capacitatea extraordinară de a determina așteptările pe care le avem de la realitate și reprezintă râvnitele substitute ale experienței reale — devin indispensabile pentru sănătatea economiei, stabilitatea politicii și fericirea individuală.

Cuvintele lui Feuerbach, scrise la câțiva ani după invenția aparatului foto, par o premoniție despre impactul fotografiei. Căci imaginile cu o autoritate aproape nelimitată într-o societate modernă sunt preponderent cele fotografice; iar anvergura acestei autorități este dată de proprietățile specifice imaginilor realizate cu aparatele foto.

Astfel de imagini sunt într-adevăr capabile să uzurpe realitatea pentru că, înainte de orice, o fotografie nu este doar o imagine (în felul în care o pictură este o imagine), o interpretare a realului; este totodată o urmă, un șablon decupat din realitate, ca o amprentă sau ca o mască mortuară. În vreme ce o pictură, chiar și una care întrunește standardele fotografice ale asemănării, nu este niciodată mai mult decât declarația unei interpretări, o fotografie nu este niciodată mai puțin decât înregistrarea unei emanații (undele de lumină reflectate de obiecte), un vestigiu material al subiectului său într-un fel în care nicio pictură nu poate fi. Dintre două alternative utopice, prima în care Holbein cel Tânăr ar fi trăit suficient de mult ca să-l poată picta pe Shakespeare și cea de-a doua în care un prototip de aparat fotografic s-ar fi inventat suficient de devreme încât să-l fi fotografiat, majoritatea admiratorilor lui Shakespeare ar fi ales fotografia. Și aceasta nu pentru că l-ar fi înfățișat mai veridic pe Shakespeare, căci chiar dacă ipotetica fotografie ar fi fost ștearsă, cu greu vizibilă, devenită o umbră maronie, tot am fi preferat-o în locul unei sublime lucrări de Holbein. Să ai o fotografie a lui Shakespeare ar fi ca și cum ai avea un piron din Sfânta Cruce.

Majoritatea îngrijorărilor actuale despre lumea-imagine care înlocuiește lumea reală continuă să reitereze, la fel ca Feuerbach, deprecierea platonică a imaginii: adevărată atâta timp cât seamănă cu ceva real, falsă pentru că nu este decât o asemănare. Dar acest venerabil realism naiv este oarecum desuet în era imaginilor fotografice, deoarece contrastul său brut dintre imagine („copie") și lucrul

reprezentat („originalul"), pe care Platon îl exemplifică în mod repetat prin pictură, nu se mai potrivește fotografiei într-un mod atât de simplu. Iar acest contrast nu ajută nici la înțelegerea producerii imaginii la origini, când ea reprezenta o activitate cu caracter magic, practic, o modalitate de a dobândi sau a câștiga putere asupra unui anumit lucru. Cu cât mai departe mergem în istorie, așa cum observa E.H. Gombrich, cu atât mai neclară este granița dintre imagini și lucrurile reale. În societățile primitive, lucrul și imaginea sa erau pur și simplu două manifestări fizic diferite ale aceleiași energii sau ale aceluiași spirit. De aici, presupusa eficacitate a imaginilor pentru a dobândi favoruri sau pentru a câștiga controlul asupra unor prezențe puternice. Aceste puteri, aceste prezențe erau prezente în sine.

Pentru susținătorii realului, de la Platon până la Feuerbach, a pune pe poziții de egalitate imaginea cu simpla aparență, adică a porni de la presupunerea că imaginea este complet diferită de obiectul reprezentat, înseamnă o parte a procesului de desacralizare care ne desparte iremediabil de lumea timpurilor și locurilor sacre, unde imaginea făcea parte din realitatea obiectului reprezentat. Ceea ce definește originalitatea fotografie este faptul că, în perioada istoriei picturii, lungă și din ce în ce mai laică, în clipa în care caracterul laic triumfa în totalitate, ea resuscitează, în termeni complet laici, ceva asemănător statutului primitiv al imaginilor. Sentimentul nostru imposibil de reprimat conform căruia procesul fotografic este magic are o bază autentică. Nimeni nu crede că o pictură de șevalet este în vreun fel același lucru cu subiectul său; doar reprezintă sau face trimiteri la el. Dar o fotografie nu este doar asemenea subiectului său, un omagiu al subiectului său. Este o parte a acelui subiect, o extensie a lui și o modalitate puternică de a-l dobândi, de a-l controla.

Fotografia este achiziție, în mai multe forme. În cea mai simplă formă, avem un surogat fotografic al unei persoane sau al unui obiect îndrăgit, o posesiune care conferă fotografiilor caracterul de obiecte unice. Prin fotografii, avem totodată și relația unui consumator cu evenimentele, atât evenimentele care fac parte din experiența noastră, cât și celelalte — o distincție despre tipuri de experiență între care consumerismul formator de obiceiuri șterge diferențele. O a treia formă de achiziție este cea prin intermediul căreia putem dobândi ceva ca informație (mai degrabă decât ca experiență), prin producerea imaginii și prin dispozitivele de multiplicare a ei. Într-adevăr, importanța imaginilor fotografice ca mediu prin care din ce în ce mai multe evenimente pătrund în experiența noastră este, în cele din urmă, doar un derivat al eficacității lor în procesul de furnizare a cunoașterii, disociat și independent de experiență.

Aceasta este forma cea mai incluzivă a achiziției fotografice. Prin intermediul fotografierii, un lucru devine parte a unui sistem de informație, încadrat în scheme de clarificare și de stocare care se întind de la ordinea cronologică a secvențelor de instantanee lipite în albumele de familie, până la acumulările constante și îndosarierile meticuloase necesare în utilizările fotografiei în prognoza meteo, astronomie, microbiologie, geologie, activitatea poliției, formare și diagnostic medical, recunoașteri militare sau istoria artei. Fotografiile fac mai mult decât să redefinească obiectele din experiența cotidiană (oameni, lucruri, evenimente, orice putem vedea grație vederii naturale, indiferent că ea este diferită sau lipsită de atenție) și adaugă cantități mari de material pe care nu-l vedem niciodată. Realitatea ca atare este redefinită ca un obiect de expoziție, ca o documentare care urmează să fie studiată cu atenție, ca o țintă pentru supraveghere. Explorarea și multiplicarea fotografică a lumii fragmentează continuitatea și așază fragmentele într-un dosar infinit,

oferind astfel posibilități de control la care nimeni n-ar fi visat în timpul sistemului anterior de înregistrare a informației: scrierea.

Chiar de la începuturile ei, documentarea fotografică a fost considerată întotdeauna un potențial instrument de control. În 1850, Delacroix nota în *Jurnalul* său succesul unor astfel de „experimente în fotografie" făcute la Cambridge, unde astronomii fotografiau soarele și luna, reușind să obțină și o reprezentare cât o gămălie de ac a stelei Vega. El a mai adăugat următoarea observație „stranie":

> De vreme ce luminii stelei care a fost dagherotipizată i-au fost necesari 20 de ani pentru a traversa spațiul care o separa de Pământ, raza care a fost fixată pe placă a părăsit corpul celest cu mult timp înainte ca Daguerre să fi descoperit procesul grație căruia tocmai am reușit să dobândim control asupra acestei lumini.

Lăsând deoparte astfel de noțiuni paradoxale despre control, progresul fotografiei a făcut ca acest control pe care fotografia îl exercită asupra lucrului fotografiat să devină literal. Tehnologia, care a diminuat deja efectul distanței dintre fotograf și subiect asupra preciziei și dimensiunii imaginii, a furnizat modalități de a fotografia lucruri inimaginabil de mici sau, precum stelele, inimaginabil de îndepărtate. A făcut ca procesul de fotografiere să fie independent de lumină (fotografia în infraroșu) și a eliberat obiectul-imagine din închisoarea sa bidimensională (holografia). A micșorat intervalul dintre zărirea imaginii și momentul în care o putem atinge (de la primul film Kodak, a cărui developare dura câteva săptămâni, la Polaroid, care produce pozitivul în câteva secunde). Nu doar că a permis imaginii să fie pusă în mișcare (cinematograful), dar a făcut posibilă și înregistrarea și transmiterea ei simultană (video). Tehnologia a transformat

fotografia într-un instrument incomparabil pentru descifrarea comportamentului, prezicând-l și interferând în el.

Fotografia are puteri de care niciun alt sistem de imagine nu s-a bucurat pentru că, spre deosebire de cele dinaintea sa, *nu este* dependentă de un producător de imagini. Indiferent de atenția cu care intervine un fotograf în aranjarea imaginii și în obținerea ei, procesul în sine rămâne unul optic-chimic (sau electronic), funcționările acestuia sunt automate, iar dispozitivele sale sunt inevitabil modificate constant pentru a furniza hărți ale realului din ce în ce mai detaliate și mai folositoare. Geneza mecanică a acestor imagini și literalitatea puterii pe care acestea o conferă determină o nouă relație între imagine și realitate. Iar dacă despre fotografie se crede că poate restabli cea mai primitivă relație — identitatea parțială a imaginii cu obiectul — puterea imaginii este acum trăită într-un mod foarte diferit. Noțiunea primitivă de eficacitate a imaginilor pleacă de la premisa că ele posedă calitățile lucrurilor reale, însă tendința noastră este să atribuim lucrurilor reale calitățile unei imagini.

După cum știm, oamenii din comunitățile primitive se tem de aparatul foto, deoarece cred că le poate fura o parte din ființă. În memoriile publicate în 1900, la sfârșitul unei vieți foarte îndelungate, Nadar notează că și Balzac avea o „teamă vagă" similară față de fotografiere. Explicația sa, așa cum o redă Nadar, ar fi fost:

> „fiecare corp în starea sa naturală este alcătuit dintr-o serie de imagini spectrale suprapuse în straturi infinite, învăluite în filme infinitezimale... Deoarece omul n-a fost niciodată capabil să creeze, adică să facă ceva material dintr-o stafie, din ceva impalpabil, sau să facă din nimic un obiect, fiecare operație dagheriană urma să ia în stăpânire, să detașeze și să epuizeze unul dintre aceste straturi ale corpului pe care se concentra."

Pare potrivit pentru Balzac să aibă acest tip aparte de angoasă. „Era oare reală sau mimată teama lui Balzac de dagherotip?", se întreabă Nadar. „Era reală..." de vreme ce procedura fotografiei constă în materializarea, ca să spunem așa, a celui mai original aspect al stilului său romanesc. Metoda balzaciană consta în augmentarea neînsemnatelor detalii, ca într-o mărire fotografică, pentru a alătura elementele sau lucrurile care nu se potriveau, ca într-o compoziție fotografică. Această operațiune dădea expresivitate oricărui lucru ce putea fi așezat într-o relație cu toate celelalte. Pentru Balzac, spiritul unui întreg mediu putea fi dezvăluit printr-un detaliu concret, oricât de arbitrar sau modest ar fi putut părea. O viață întreagă putea fi rezumată într-o apariție de scurtă durată.[1] Și o schimbare în aparență este o schimbare în persoană, pentru că el refuză să plece de la premisa că în spatele acestor aparențe se află o persoană „reală" . Bombastica teorie pe care Balzac i-a relatat-o lui Nadar, conform căreia corpul este compus dintr-o infinită serie de „imagini spectrale", constituie o paralelă stranie la teoria presupus realistă exprimată în romanele sale, cea prin care o persoană este o suită de aparențe care pot fi făcute, grație unei

---

[1] Aici plec de la relatarea realismului lui Balzac, din *Mimesis*-ul lui Erich Auerbach. Pasajul pe care Auerbach îl analizează, de la începutul lui *Moș Goriot* (1834), în care Balzac descrie sufrageria pensiunii Vauquer la şapte dimineaţa şi intrarea doamnei Vauquer, cu greu poate fi mai explicit (sau mai proto-proustian): „(...) Întreaga ei prezenţă", scrie Balzac, „ te face să înţelegi pensiunea, după cum şi pensiunea te face să-i înţelegi persoana (...) Nurii veştejiţi ai acestei femei scunde, cu aspect neîngrijit, sunt produsul acestei vieţi, la fel cum tifosul este consecinţa emanaţiilor dintr-un spital. Fusta ei de lână tricotată, mai lungă decât rochia, croită şi ea dintr-o rochie mai veche, şi a cărei căptuşeală se iţeşte prin stofa rărită, alcătuieşte un rezumat fidel al salonului, al sufrageriei şi grădiniţei, prevesteşte înfăţişarea bucătăriei şi oferă o idee despre chiriaşi. Când ea este de faţă, tabloul este complet."

atente concentrări, să transmită infinite straturi de semnificație. A vedea realitatea ca pe un set nesfârșit de situații care se oglindesc una pe cealaltă, a extrage analogii din lucruri prea puțin asemănătoare, înseamnă o anticipare a formei caracteristice de percepție simulată de imaginile fotografice. Realitatea însăși a început să fie înțeleasă ca un tip de scriere, care trebuie decodată, chiar și atunci când imaginile fotografiate erau ele însele comparate inițial cu scrierea (Numele pe care l-a dat Niepce procesului prin care imaginea apare pe placă a fost *heliografie*, „scriere cu ajutorul soarelui", iar Fox Talbot numea aparatul foto „creionul naturii".)

Problema contrastului dintre „original" și „copie" la Feuerbach este definiția statică a realității și a imaginii. Ea pleacă de la premisa că ceea ce este real durează, neschimbat și intact, în vreme ce doar imaginile se schimbă: sprijinite numai de cele mai fragile pretenții de credibilitate, ele trebuie să devină mai seducătoare. Dar noțiunile de imagine și de realitate sunt complementare. Când se schimbă noțiunea de realitate, se schimbă și cea de imagine și viceversa. „Era noastră" nu preferă imaginile lucrurilor reale din pură perversitate, ci în parte și ca reacție la felul în care noțiunea de real a fost progresiv complicată și slăbită, un exemplu timpuriu în acest sens constituindu-l critica realității ca fațadă, apărută în cercurile elitelor sociale din secolul al XIX-lea. (Aceasta a fost, firește, opusul efectului intenționat inițial). Reducerea unor mari părți din ceea ce până atunci era considerat real la statutul de pură fantezie, așa cum a făcut Feuerbach când a definit religia ca fiind „visul minții umane" și a respins ideile teologice ca simple proiecții psihologice, sau transformarea întâmplării și a detaliilor banale din viața de zi cu zi în cifruri ale forțelor psihologice și istorice, pe modelul lui Balzac în enciclopedia sa de realități sociale sub forma romanului, acestea sunt ele însele

modalități de a experimenta realitatea ca un set de aparențe, o imagine.

Puțini oameni din această societate împărtășesc frica primitivă de aparatul foto care rezidă în gândirea fotografiei lor ca parte materială din ei înșiși. Dar unele urme de magie rămân: de exemplu, reticența noastră de a rupe sau de a arunca o fotografie a cuiva iubit, mai ales a cuiva care nu mai trăiește sau care este departe, un astfel de gest echivalând cu o dură respingere. În *Jude Neștiutul*, descoperirea că Arabella vânduse fotografia lui în ramă de arțar, pe care i-o dăruise în ziua nunții, simbolizează pentru Jude „moartea completă a oricărui sentiment în sufletul nevestei sale" și este „acea mică lovitură de final care să demoleze orice sentiment în el". Dar adevăratul primitivism modern nu este considerarea imaginii ca fiind un lucru real. Imaginile fotografice cu greu pot fi atât de reale. Realitatea a ajuns să pară din ce în ce mai mult ceea ce ni se arată prin intermediul aparatului foto. Acum a devenit ceva obișnuit ca oamenii să-și compare experiențele violente prin care au trecut (un accident de avion, focuri de armă sau un bombardament terorist), cu imaginile „dintr-un film". Alt tip de descriere pare insuficientă, dar aceste cuvinte pot explica cât de real a fost totul. Deși mulți oameni din țările non-industrializate sunt încă reticenți când li se fac poze, considerând că e un fel de abatere, un act de lipsă de respect, un furt sublimat al personalității sau al culturii, oamenii din țările industrializate sunt dornici să li se facă fotografii, simțindu-se ca fiind imagini pe care fotografiile le pot face reale.

O percepție mai complexă și stabilă a realului își creează propriile sale fervori compensatoare și simplificări, printre cele care dau cea mai mare dependență numărându-se și fotografierea. Ca și când fotografii, venind în întâmpinarea unei sistematice goliri a realității, ar căuta o transfuzie, călătorind spre noi experiențe, împrospătându-le

pe cele vechi. Activitățile lor ubicue se transformă în cea mai radicală, cea mai sigură versiune a mobilității. Nevoia de a trece prin experiențe noi este tradusă prin nevoia de a face fotografii: experiența care caută o formă imună la crize.

Pentru că fotografierea a devenit aproape obligatorie pentru cei care călătoresc, pasionata colecționare a fotografiilor capătă o atracție specială pentru cei care sunt limitați, fie din proprie inițiativă, fie din cauza unor dizabilități sau prin forța coerciției, să trăiască în interior. Colecțiile de fotografii sunt folosite pentru a crea o lume surogat, axată pe exaltarea, consolarea sau contrarierea imaginilor. O fotografie poate constitui punctul de pornire al unei povești de dragoste (personajul Jude din romanul lui Hardy se îndrăgostise de fotografia lui Sue Bridehead înainte de a o fi întâlnit), dar este și mai frecvent ca relația erotică să fie nu doar creată, ci și înțeleasă ca limitându-se la fotografii. În *Les Enfants Terribles*, filmul regizat de Cocteau, narcisiștii frate și soră împart dormitorul, „camera lor secretă", cu imaginile boxerilor, vedetelor de cinema și criminalilor. Izolându-se în ascunzătoarea lor pentru a-și trăi faima privată, cei doi adolescenți își oferă acest spectacol cu fotografii ca și când și-ar alcătui un panteon privat. Pe un perete al celulei nr. 426, în închisoarea Fresnes, la începutul anilor '40, Jean Genet lipise fotografiile a 20 de criminali pe care le decupase din ziare, 20 de fețe pe care le considera „semnul sacru al monstrului", care-i erau inspirație, model și talisman erotic și în onoarea cărora a scris *Our Lady of the Flowers*. „Ei veghează asupra micilor mele fapte zilnice", scrie Genet, combinând reveria, masturbarea și scrisul, „și sunt singura familie pe care o am, singurii mei prieteni". Pentru casnice, prizonieri sau cei cu domiciliu forțat, a trăi printre fotografiile unor străini faimoși este un răspuns emoțional la izolare și o provocare arogantă la adresa acesteia.

Romanul lui J.G. Ballard, *Crash* (1973), descrie o tipologie de colecționare a fotografiilor mai specială, pusă în

slujba obsesiei sexuale: fotografii cu accidente de mașină pe care prietenul naratorului, Vaughan, le adună în timp ce-și plănuiește propria moarte într-un accident de mașină. Realizarea viziunii sale erotice prin intermediul accidentului de mașină este anticipată, iar fantezia însăși este mai departe erotizată prin examinarea repetată a acestor fotografii. La un capăt al spectrului, fotografiile reprezintă date obiective, la celălalt capăt, sunt piese de science-fiction psihologic. Și chiar și în cea mai îngrozitoare și aparent neutră realitate, se poate depista un imperativ sexual, astfel că cele mai banale documente-fotografii se pot metamofoza într-o emblemă a dorinței. Pozele de buletin sunt un indiciu pentru detectivi, un fetiș erotic pentru un hoț. Pentru Hofrat Behrens, în *Muntele vrăjit*, radiografiile pulmonare ale pacienților săi sunt instrumente de diagnostic. Pentru Hans Castorp, care ispășește o sentință nedeterminată la sanatoriul pulmonar al lui Behrens, fiind îndrăgostit de enigmatica și inabordabila Clavdia Chauchat, „portretul radiografic al Clavdiei, care îi dezvăluie nu chipul, ci structura osoasă delicată din jumătatea superioară a corpului și organele cavității toracice, înconjurate de translucidul, spectralul înveliș al cărnii" este cel mai prețios trofeu. „Portretul transparent" este un vestigiu mult mai intim al iubitei lui, decât portretul pictat al Clavdiei făcut de Hofrat, acel „portret exterior" pe care Hans îl contemplase în trecut cu atâta dor.

Fotografiile reprezintă o modalitate de a încarcera realitatea, percepută ca recalcitrantă, inaccesibilă, o modalitate de a o imobiliza. Fotografiile pot totodată lărgi o realitate percepută ca fiind micșorată, ștearsă, perisabilă, îndepărtată. Realitatea nu poate fi posedată, numai imaginile pot fi posedate (sau pot poseda), deoarece, așa cum spunea Proust, cel mai tenace dintre cei izolați din proprie voință, prezentul nu poate fi posedat, dar trecutul da. Nimic nu poate fi mai contrastant cu opera auto-sacrificială a unui artist precum Proust decât lipsa de efort pe

care o presupune obținerea fotografiilor, care trebuie să fie singura activitate ce rezultă într-o operă de artă legitimată, și care presupune o singură mișcare, apăsarea unui deget, cea care produce o operă completă. În vreme ce travaliul proustian pleacă de la premisa că realitatea este îndepărtată, fotografia presupune un acces instantaneu la real. Dar rezultatele acestei practici a accesului instantaneu sunt o altă cale de a crea distanță. Posedarea lumii sub forma imaginii înseamnă chiar retrăirea experienței irealității și a depărtării realului.

Strategia realismului lui Proust implică distanța față de ceea ce în mod normal este experimentat ca real, prezentul, pentru a reanima ceea ce este în mod obișnuit disponibil doar într-o formă fantomatică și depărtată, și anume trecutul — acolo prezentul devine, în accepțiunea sa, real, ceva ce poate fi posedat. În acest travaliu, fotografiile n-au fost de niciun ajutor. Ori de câte ori Proust face referire la fotografii, o face într-o manieră disprețuitoare: ca un sinonim pentru o relație prea exclusiv vizuală, abia dacă din proprie voință, cu trecutul a cărui influență este nesemnificativă în comparație cu descoperirile profunde care se pot face urmând indiciile furnizate de toate simțurile — tehnică pe care el a numit-o „memorie involuntară". Nimeni nu-și poate imagina *Partea dinspre Swann* sfârșindu-se în momentul în care naratorul descoperă o fotografie a bisericii parohiale de la Combray și savurarea *acelui* fragment vizual, în locul mușcăturii din micuța madlenă înmuiată în ceai, gest care actualizează o parte integrală a trecutului său. Dar aceasta nu se datorează faptului că o fotografie nu este capabilă să evoce amintiri (poate, dar acest lucru depinde de privitor mai degrabă decât de fotografia în sine), ci grație a ceea ce Proust clarifică despre propriile sale exigențe în materie de amintiri imaginative, și anume că acest proces trebuie să fie nu doar amplu și fidel, ci să ofere atât textura, cât și esența lucrurilor. Iar prin raportarea la fotografii doar

în măsura în care el le poate folosi, ca instrument al memoriei, Proust modifică ceea ce fotografiile sunt de fapt: nu atât un instrument al memoriei, cât o invenție a ei sau un înlocuitor.

Nu realitatea este cea accesibilă imediat prin intermediul fotografiilor, ci imaginile. De exemplu, acum toți adulții pot ști cu exactitate cum arătau părinții și bunicii lor atunci când erau copii, o cunoaștere care nu era disponibilă nimănui înainte de inventarea aparatului foto, nici măcar acelei minorități restrânse în cercurile căreia comandarea portretelor copiilor era o practică obișnuită. Majoritatea acestor portrete ofereau mult mai puține informații decât un simplu instantaneu fotografic. Nici chiar cei foarte bogați nu dețineau de obicei decât un singur portret al lor sau al înaintașilor la vârsta copilăriei, adică o singură imagine a unui moment din copilărie, în vreme ce acum deținerea mai multor fotografii-portrete este o practică răspândită, aparatul oferind posibilitatea de a realiza o documentare integrală la toate vârstele. Scopul portretelor standard în cercurile burgheze din secolele XVIII-XIX era de a consacra un anumit ideal al celui imortalizat (declararea unui anumit statut social, înfrumusețarea aspectului fizic al persoanei respective). Având în vedere acest scop, e clar de ce proprietarii nu au simțit nevoia să aibă mai multe. Ceea ce confirmă documentul fotografic este, la un nivel mai modest, simplul fapt că subiectul imaginii există și, astfel, nimeni nu poate avea vreodată suficient de multe fotografii.

Teama că unicitatea unui subiect era nivelată prin fotografiere n-a fost niciodată mai frecvent exprimată decât în anii 1850, când fotografiile de portret au oferit primele exemple despre felul în care aparatul foto putea genera mode rapide și domenii de activitate longevive. În romanul *Pierre*, de Melville, publicat la începutul acelui deceniu, eroul, un alt susținător fervent al autoizolării voluntare:

> „cugeta cu câtă promptitudine putea fi acum obținut portretul fidel al oricărei persoane datorită daghero-tipurilor, spre deosebire de vremurile apuse, când un portret fidel stătea doar în puterea celor cu dare de mână sau a aristocraților minții din această lume. Cât de firească deducția că, în loc de imortalizarea unui geniu, ca pe vremuri, acum un portret înfățișa doar un prostănac în viața *de zi cu zi*. În plus, acum, când toată lumea își face portretul, adevărata noblețe este ca al tău să nu existe deloc."

Dacă fotografiile banalizează, la rândul lor picturile distorsionează în sens contrar: fac totul să fie grandios. Intuiția lui Melville spune că toate formele portretului în civilizația afacerilor sunt compromise. Cel puțin, așa vede lucrurile Pierre, exponentul absolut al sensibilității înstrăinate. Așa cum o fotografie este prea nesemnificativă într-o societate de masă, o pictură reprezintă un exces. Natura picturii, după cum observă Pierre, o face

> „să merite ea laudele mai degrabă decât omul; deși nu poate fi închipuit nimic înjositor despre un portret, sunt o mulțime de lucruri înjositoare și inevitabile care pot fi gândite ca pentru a aduce atingere omului."

Deși aceste ironii au fost dizolvate de totalitatea triumfului fotografiei, principala diferență dintre o pictură și o fotografie în domeniul portretului încă stă în picioare. Picturile invariabil rezumă; fotografiile nu, de cele mai multe ori. Imaginile fotografice sunt dovezi într-o continuă biografie sau istorie. Iar o fotografie, spre deosebire de o pictură, implică faptul că vor fi și altele.

„Veșnic — Documentul Uman care să facă legătura dintre prezent și viitor cu trecutul", spunea Lewis Hine. Dar ceea ce oferă fotografia nu este doar o consemnare a

trecutului, ci și o nouă modalitate de a gestiona prezentul, după cum o atestă rezultatele a miliarde de documente-fotografii contemporane. Dacă fotografiile vechi ne completează imaginea mentală despre trecut, fotografiile care sunt făcute acum transformă ceea ce este prezent într-o imagine mentală, similară trecutului. Aparatele foto stabilesc o relație de natură inferențială cu prezentul (realitatea este cunoscută prin urmele sale), furnizează o panoramă instant retroactivă a experienței. Fotografiile oferă forme amăgitoare ale posesiunii: ale trecutului, ale prezentului și chiar ale viitorului. În romanul lui Nabokov, *Invitation to a Beheading*, prizonierului Cincinnatus i se arată „fotohoroscopul" unui copil, prezis de sinistrul M'sieur Pierre: un album de fotografii ale micuței Emmie, ca nou-născut, apoi la vârsta primei copilării, pre-puberă, așa cum este acum și apoi, prin retușuri și utilizând fotografii ale mamei sale, fotografiile lui Emmie ca adolescentă, mireasă, la treizeci de ani, terminând cu o imagine la vârsta de patruzeci de ani, cu Emmie în pragul morții. Nabokov numește acest artefact amenințător o „parodie a operei timpului"; dar este totodată o parodie la adresa operei fotografice.

Fotografia, care are atâtea funcționalități narcisiste, este un instrument puternic în depersonalizarea relației noastre cu lumea. Iar cele două funcționalități sunt complementare. Ca un binoclu, ale cărui capete sunt la fel, fără ca unul să fie greșit, iar celălalt corect, aparatul foto transformă lucrurile exotice aducându-le mai aproape, conferindu-le un caracter intim, iar lucrurile familiare le face mici, abstracte, stranii, mult mai îndepărtate. Oferă, sub forma unei activități simple, formatoare de dependențe, participare și în egală măsură înstrăinare, atât la nivelul propriilor noastre vieți, cât și ale celorlalți. Războiul și fotografia par acum de nedespărțit, iar accidentele

de avion sau alte catastrofe îngrozitoare întotdeauna atrag oameni înarmați cu aparate foto. O societate care transformă într-o chestiune normativă aspirația de a nu trăi niciodată privațiunea, eșecul, mizeria, durerea, de a se teme de boală și în care chiar moartea este considerată nu inevitabilă și naturală, ci un dezastru crud și nemeritat, creează o imensă curiozitate cu privire la aceste evenimente, o curiozitate care este parțial satisfăcută prin procesul de fotografiere. Sentimentul de a fi scutit de calamități stimulează interesul de a privi imagini dureroase, iar contemplarea lor sugerează și confirmă sentimentul că suntem scutiți. Acest fapt se datorează, pe de o parte, faptului că suntem „aici", nu „acolo", iar pe de altă parte, inevitabilității pe care orice eveniment îl dobândește atunci când este transpus în imagini. În lumea reală, ceva *se întâmplă* și nimeni nu știe *ce urmează* să se întâmple. În lumea-imagine, s-a întâmplat *deja*, și *se va întâmpla* mereu în acel fel.

Cunoscând o mare parte a lumii prin imagini fotografice (artă, catastrofe, frumuseți naturale), oamenii sunt în mod frecvent dezamăgiți, surprinși sau indiferenți atunci când văd lucrurile reale. Căci imaginile fotografice tind să elimine emoția din ceea ce trăim în mod nemijlocit, iar emoțiile pe care le provoacă fotografiile sunt preponderent altele decât cele pe care le trăim în viața reală. Deseori, ceva ne tulbură mai mult în formă fotografică decât atunci când trăim direct acea experiență. Într-un spital din Shanghai, în 1973, asistând la o procedură în care unui muncitor dintr-o fabrică, bolnav de ulcer, i s-au extirpat nouă zecimi din stomac în timp ce era anesteziat prin acupunctură, am reușit să urmăresc operația de trei ore (prima operație la care asistam), fără să mi se facă rău și n-am simțit nevoia nici măcar o singură dată de a mă uita în altă parte. La un an după aceea, într-un cinematograf din Paris, mai puțin înspăimântătoarea operație din documentarul lui Antonioni despre China, *Chung Kuo*,

m-a făcut să tresar la prima incizie a bisturiului și să-mi acopăr ochii de mai multe ori în timpul acelei scene. Suntem vulnerabili la evenimente tulburătoare prezentate în forma imaginilor fotografice într-o manieră în care nu suntem, atunci când ne confruntăm cu evenimentul real. Vulnerabilitatea este o parte integrantă a pasivității unei persoane care este spectator de două ori, spectator al evenimentelor deja puse în scenă, prima oară de către participanți și a doua oară de către creatorul de imagine. În cazul operației reale, a trebuit să mă spăl și să mă îmbrac în echipament steril, să port mănuși chirurgicale și apoi să stau lângă chirurgii și asistentele care erau ocupați, eu jucându-mi propriile roluri: adult dezinhibat, musafir politicos și martor respectuos. Operația din film împiedică nu doar această modestă participare, dar orice altceva care ar putea fi activ în statutul de spectator. În sala de operație, eu sunt cea care schimbă punctul de interes, care face prim-planuri sau planuri medii. În cinematograf, Antonioni a ales deja ce moment anume al operației pot urmări eu; camera de filmat privește în locul meu și mă obligă să privesc, singura alternativă pe care o am fiind să nu privesc. Mai mult, filmul restrânge un eveniment care durează niște ore bune la câteva minute, lăsând doar părțile interesante, prezentate într-un mod interesant, adică având intenția clară de a agita sau de a șoca. Drama este dramatizată prin didactica formatului și a montajului. Dăm o pagină într-o revistă foto, o secvență nouă începe într-un film, generând un contrast mult mai drastic decât contrastul dintre evenimente succesive în timpul real.

În ceea ce privește semnificația fotografiei pentru noi, nimic nu poate fi mai instructiv — printre altele și ca o metodă de a gonfla realul —, decât atacurile din presa chineză la adresa filmului lui Antonioni, de la începutul anului 1974. Ele alcătuiesc un catalog negativ despre toate tehnicile fotografiei moderne, atât cea statică, cât și cea

cinematografică.[1] În vreme ce pentru noi fotografia este intim legată de felul nostru fragmentat de a vedea (scopul este chiar cel de a vedea întregul grație părților, un detaliu impresionant, un mod șocant de decupaj), în China ea este legată doar de continuitate. Nu doar că există subiecte potrivite pentru aparatul foto — cele care sunt pozitive, care inspiră (activități exemplare, oameni surâzători, vreme frumoasă), care sunt ordonate —, dar există și feluri potrivite de a fotografia, care derivă din noțiunile despre ordinea morală a spațiului, ceea ce blochează însăși ideea de privire fotografică. Astfel, lui Antonioni i s-a reproșat că a filmat lucruri vechi, demodate. „El a căutat și a filmat ziduri ruinate sau ziare scrise pe table, la care se renunțase de multă vreme." Ignorând „tractoarele mari și mici care munceau pe câmpuri, [el] a ales doar un măgar înhămat trăgând un cilindru compactor". Pentru că a ales momente lipsite de pompă, „a filmat într-un mod dezgustător oameni suflându-și nasul sau mergând la latrină", sau momente de lipsă a disciplinei, „în loc să filmeze elevii din clasa primară a școlii fabricii,

---

[1] Vezi „Un motiv vicios, trucuri detestabile — O critică a filmului anti-chinez a lui Antonioni, *China* (Peking, Foreign Language Press, 1974), un pamflet de optsprezece pagini (nesemnat), reproducând un articol din ziarul Renminh Ribao, din 30 ianuarie, 1974; și „Respingând filmul anti-chinez al lui Antonioni", Peking Review, nr. 8 (22 februarie 1974), care furnizează versiunile prescurtate a trei alte articole publicate în acea lună. Bineînțeles, scopul acestor articole nu este prezentarea unei viziuni asupra fotografiei — interesul lor asupra acestei chestiuni este o strategie de moment —, ci de a construi un inamic ideologic ideal, ca și în alte campanii educative de masă care au fost desfășurate în acea perioadă. Plecând de la această premisă, ar fi fost la fel de inutil pentru zecile de milioane de oameni mobilizați la ședințe în școli, fabrici, unități militare și cooperative din toată țara pentru „critica filmul anti-chinez al lui Antonioni" să vadă cu adevărat filmul, după cum a fost la fel de inutil pentru participanții la campania „Criticați-i pe Lin Piao și pe Confucius" din 1976 să fi citit vreun text din Confucius.

el a filmat copii alergând afară din clasă după ore". A fost acuzat că a denigrat subiectele corecte prin felul lui de a le filma, utilizând „culori stinse și terne", ascunzând oamenii în „umbre întunecate", tratând același subiect printr-o multitudine de cadre — „apar uneori cadre lungi, uneori prim-planuri, uneori imagini frontale, alteori din spate" — adică, nearătând lucrurile din perspectiva unui singur observator, plasat ideal, folosind unghiuri de filmare joase sau înalte — „camera a fost intenționat plasată pe acest pod magnific în unghiuri foarte proaste pentru a-l face să pară instabil și șubred" — și nefilmând suficient de multe scene întregi — „a făcut tot posibilul să obțină astfel de prim-planuri în încercarea de a deforma imaginea oamenilor și de a le urâți atitudinea spirituală".

În afară de iconografia fotografică, produsă în masă, cu iubiții conducători, cu kitsch-ul revoluționar, comorile culturale, deseori apar fotografii aparte din China. Mulți oameni au poze cu cei iubiți, prinse de perete sau de oglindă sau înrămate pe birou. O mare parte dintre acestea sunt instantanee făcute la întâlniri de familie sau în excursii; dar niciuna nu este un instantaneu, nici măcar de felul celor pe care cel mai nesofisticat utilizator de aparate fotografice le găsește firești: un bebeluș mergând de-a bușilea prin cameră sau cineva surprins la jumătatea unui gest. Fotografiile sportive prezintă echipa ca un grup sau doar cele mai stilizate momente coregrafice ale jocului. În general, ceea ce fac oamenii cu aparatul foto este să se adune în fața lui, iar apoi să se distribuie într-un rând sau două. Nu există un interes real în surprinderea unui subiect în mișcare. Acest fapt se datorează probabil unor vechi convenții cu privire la comportamentul adecvat sau la imagine. Iar acest fapt se traduce printr-o preferință vizuală a celor aflați în primul stadiu al culturii aparatului foto, în care imaginea este definită ca ceva care poate fi furat proprietarului său. Astfel, lui Antonioni i s-a reproșat că „a filmat oamenii împotriva voinței lor",

ca „un hoț". Posesiunea unui aparat foto nu garantează și intruziunea, așa cum se întâmplă în această societate, fie că oamenilor le convine sau nu. (Bunele maniere ale culturii aparatului foto dictează că trebuie să te prefaci că nu observi atunci când ești fotografiat de un străin într-un spațiu public, atâta vreme cât fotograful păstrează o distanță decentă, adică se așteaptă de la noi nici să nu interzicem poza, dar nici să nu începem să pozăm.) Aici, unde pozăm pe unde putem și cedăm atunci când trebuie, în China, fotografierea este mereu un ritual. Întotdeauna implică o anumită postură și, atunci când este necesar, consimțământul. Cineva care „în mod deliberat a urmărit oamenii care nu erau conștienți de prezența sa, cu scopul de a-i filma" neagă oamenilor și lucrurilor dreptul de a poza, astfel încât să arate cel mai bine.

Antonioni a dedicat aproape întreaga secvență despre Peking din *Chung Kuo* pieței Tien An Men, locul cel mai faimos de pelerinaj politic al țării și pelerinilor care așteptau să fie fotografiați. Interesul lui Antonioni de a arăta cum îndeplinesc chinezii acest ritual de bază, totodată documentându-l prin film, este evident: fotografia și a fi fotografiat sunt subiectele contemporane predilecte ale fotografiei. Pentru criticii săi, dorința vizitatorilor din Tien An Men de a poseda o amintire fotografică

> „este o reflectare a profundelor lor simțăminte revoluționare. Dar cu rele intenții, Antonioni, în loc să arate această realitate, a filmat doar hainele oamenilor, mișcările și expresiile lor: aici, părul ciufulit al cuiva, dincolo, oameni care își mijesc ochii, fiind orbiți de soare, pentru o clipă, mânecile lor, apoi imediat, pantalonii...".

Chinezii se opun dezmembrării fotografice a realității. Nu folosesc prim-planuri. Chiar și cărțile poștale cu antichități sau cu opere de artă care se vând în muzee nu arată doar

o parte a unui lucru; obiectele sunt întotdeauna fotografiate frontal, central, luminate egal și în totalitatea formei lor.

Ni se pare că chinezii ar fi naivi pentru că nu percep frumusețea unei uși crăpate și decojite, pitorescul dezordinii, forța unghiurilor neobișnuite și a detaliilor semnificative, poezia unui spate întors. Noi avem o noțiune modernă despre înfrumusețare, frumusețea nu rezidă în orice, ea poate fi descoperită în alte feluri de a vedea, precum și o noțiune mai cuprinzătoare despre sens, lucru pe care multiplele utilizări ale fotografiei îl susțin și îl reiterează cu putere. Cu cât sunt mai numeroase variațiunile pe o anumită temă, cu atât sunt mai bogate posibilitățile semnificației. Astfel, fotografiile din vest spun mai multe decât cele din China de azi. În afară de ceea ce este adevărat despre *Chung Kuo*, privit ca un obiect de comerț ideologic (și chinezii nu se înșală atunci când consideră că filmul este condescendent), imaginile lui Antonioni semnifică pur și simplu *mai mult* decât orice alte imagii pe care chinezii le fac publice despre ei înșiși. Chinezii nu-și doresc ca fotografiile să însemne foarte mult sau să fie foarte interesante. Ei nu vor să vadă lumea dintr-un unghi neobișnuit, să descopere subiecte noi. Fotogafiile trebuie să arate ceea ce a fost deja descris. Pentru noi fotografia este un instrument cu dublu tăiș pentru a produce clișee (de la *clichés*, cuvântul francez care înseamnă simultan banalitate și negativ fotografic) sau pentru a ne oferi viziuni „proaspete". Pentru autoritățile chineze, nu există decât clișee, pe care nu le consideră clișee, ci viziuni „corecte".

Astăzi, în China, doar două realități sunt recunoscute ca atare. Noi vedem realitatea ca iremediabil și interesant de diversă. În China, ceea ce este definit ca o chestiune deschisă dezbaterii are două „direcții", una bună și una greșită. Societatea noastră presupune un spectru de percepții și alegeri discontinue. Societatea lor este construită în jurul unui singur observator ideal, iar fotografiile își

aduc și ele contribuția la Marele Monolog. Pentru noi, există „perspective" dispersate, interșanjabile, fotografia este o comunicare combinând multiple surse. Ideologia actuală chineză definește realitatea ca un proces istoric, structurat pe dualisme recurente, cu semnificații morale clar circumscrise și marcate. Trecutul, în cea mai mare parte a sa, este judecat ca fiind greșit. Pentru noi, există procese istorice care au semnificații deseori contradictorii, fiind extraordinar de complexe, și forme de artă care își extrag valoarea din conștientizarea timpului ca istorie, cum este cazul fotografiei. (De aceea, trecerea timpului crește valoarea estetică a unei fotografii și urmele timpului sporesc atractivitatea obiectelor, din perspectiva fotografilor.) Prin istorie, noi ne legitimăm interesul de a cunoaște cât mai mult. Unicul mod în care chinezilor le este permis să-și înțeleagă istoria este unul didactic: interesul lor pentru istorie este limitat, moralizator, deformator și lipsit de curiozitate. Așadar, fotografia, în sensul pe care i-l atribuim noi, nu-și găsește locul în societatea lor.

Limitele impuse fotografiei în China nu fac decât să reflecte personalitatea acestei societăți, unificate de o ideologie a conflictului acut, neîncetat. Utilizările nelimitate ale fotografiei în societatea noastră nu doar reflectă, ci și dau formă acestei societăți, unificate de negarea conflictului. Însăși noțiunea noastră despre lume — „unica lume" capitalistă a secolului XX — e ca o panoramă fotografică. Lumea este una singură nu pentru că este unită, ci pentru că un tur al conținutului său atât de divers nu dezvăluie conflictul, ci doar o diversitate și mai uimitoare. Această aparentă unitate a lumii este obținută prin traducerea conținuturilor sale în imagini. Imaginile sunt mereu compatibile, sau pot fi făcute să fie compatibile, chiar și atunci când realitățile pe care le înfățișează nu sunt.
Fotografia nu se limitează la reproducerea realului, ea îl și reciclează, o procedură de bază a societății moderne.

Sub forma imaginilor fotografice, lucrurile și evenimentele sunt angrenate în utilizări noi, li se acordă semnificații care trec dincolo de distincțiile dintre frumos și urât, adevărat și fals, folositor și inutil, bun sau prost gust. Fotografia este una dintre cele mai importante modalități pentru producerea unei calități asociate lucrurilor și situațiilor, ștergând astfel distincții valabile anterior: „ceea ce este interesant". Ceea ce face ca ceva să fie interesant este faptul că poate fi perceput în același fel sau identic cu altceva. Există o artă și există mode de a vedea lucrurile, astfel încât să pară interesante: iar pentru a furniza resurse acestei arte, acestor mode, se desfășoară un ciclu constant al reciclării obiectelor și al preferințelor trecutului. Clișeele reciclate devin metaclișee. Reciclarea fotografică transformă obiectele unice în clișee sau produce artefacte individualizate și puternice din clișee. Imaginile lucrurilor reale sunt întrepătrunse de imaginile imaginilor. Chinezii limitează utilizările fotografiei astfel încât să nu existe straturi sau niveluri ale imaginii, toate imaginile justificându-se între ele și reiterându-se una pe cealaltă.[1] Din fotografie, noi ne confecționăm o modalitate

---

[1] Preocuparea chinezilor pentru funcția reiterativă a imaginilor (și a cuvintelor) stă la baza distribuirii imaginilor suplimentare, fotografiile care descriu scene în care nici un fotograf n-ar fi avut cum fie prezent. Iar folosirea continuă a acestor fotografii sugerează cât de mică este înțelegerea populară despre implicația imaginilor fotografiilor. În cartea sa, *Chinese Shadows*, Simon Leys oferă un exemplu din „Mișcarea de imitare a lui Lei Feng", o campanie populară de la mijlocul anilor '60 pentru inculcarea idealurilor cetățeanului maoist, construite în jurul apoteozei Cetățeanului Necunoscut, un soldat pe nume Lei Feng, care a murit la douăzeci de ani într-un accident banal. Expozițiile Lei Feng organizate în toate marile orașe includeau „documente fotografice, precum „Lei Feng ajutând o femeie să traverseze strada", „Lei Feng spălând în secret [sic] în locul tovarășului său", „Lei Feng oferindu-și prânzul său unui tovarăș care își uitase pachetul cu mâncare acasă", și altele, fără ca cineva să pună la îndoială „prezența providențială a fotografului în timpul diverselor

prin care orice poate fi spus și care servește oricărui scop. Fotografiile unesc ceea ce în realitate este separat, distinct. Sub forma unei fotografii, o explozie a unei bombe atomice poate fi folosită într-o reclamă la seifuri.

Pentru noi, diferența dintre fotograful văzut ca privitor individual și cel care documentează obiectiv pare fundamentală, diferență care deseori este considerată, în mod eronat, ca delimitare între fotografia artistică și fotografia document. Dar ambele sunt extensii logice a ceea ce înseamnă fotografia: practic, observații despre orice în lume, din orice perspectivă posibilă. Același Nadar care a realizat cele mai celebre portrete ale personalităților din timpul vieții sale și care a condus primele fotointerviuri a fost totodată și primul fotograf care a obținut fotografii aeriene. Iar când a făcut „Operația dagheriană" la Paris, la bordul unui balon, în 1855, a înțeles rapid viitoarele avantaje ale fotografiei pentru război.

Două atitudini stau la baza acestei premise conform căreia totul în lume reprezintă un subiect pentru aparatul foto. Prima pleacă de la ideea că există frumusețe sau cel puțin ceva interesant în orice, dacă privirea este suficient de atentă. (Iar estetizarea realității care face totul și orice disponibil în fața obiectivului este totodată și cea care permite cooptarea oricărei fotografii, chiar și una eminamente funcțională, în cadrul artei.) Cealaltă tratează orice lucru ca obiect al unor utilizări actuale sau viitoare, ca o chestiune de estimări, decizii și preziceri. Conform primei atitudini, nu există nimic care să nu trebuiască *văzut*; conform ultimei, nu există nimic care să nu trebuiască *documentat*. Aparatele foto implementează o viziune estetică despre realitate, prin caracterul lor de jucării-mașinărie

---

întâmplări din viața acestui umil și necunoscut soldat". În China, ceea ce face ca o imagine să fie adevărată este faptul că e bine să fie văzută de oameni.

care pun la dispoziția tuturor posibilitatea de a face judecăți dezinteresate despre importanță, interes, frumusețe („*Asta* ar fi o poză bună"). Aparatele foto implementează viziunea instrumentală a realității prin strângerea informației care ne permite să oferim o explicație mai fidelă și mai rapidă pentru ceea ce se întâmplă. Firește, explicația poate fi represivă sau bine intenționată: fotografiile de recunoaștere militară nimicesc vieți, radiografiile salvează vieți.

Deși cele două atitudini, estetică și instrumentală, par a genera sentimente contradictorii și chiar incompatibile cu privire la oameni și situații, aceasta este contradicția caracteristică de atitudine pe care membrii unei societăți care separă spațiul public de cel privat trebuie s-o accepte, trăind cu ea. Și poate că nu există nicio altă activitate care să ne pregătească atât de bine pentru viața sub auspiciul acestor atitudini contradictorii precum fotografia, care se împacă atât de bine cu ambele. Pe de o parte, aparatele foto furnizează imagini în slujba puterii: statul, industria, știința. Pe de altă parte, aparatele foto generează expresivitatea viziunii în acel spațiu mitic cunoscut ca viața personală. În China, nemaiexistând niciun spațiu rămas în afara politicii și moralei pentru expresia sensibilității estetice, numai anumite lucruri sunt demne de fotografiat și doar într-un anumit fel. Pentru noi, care devenim tot mai detașați de politică, există din ce în ce mai mult spațiu liber care poate fi umplut cu exerciții de sensibilitate precum cele permise de aparatele foto. Unul dintre efectele mai noilor tehnologii ale aparatelor (video, filmele instant) a fost transferarea crescută a utilizărilor acestora în spațiul privat spre tendințele narcisiste, adică autosupravegherea. Dar astfel de utilizări momentan răspândite ale feedbackului imaginii în dormitor, în cabinetul de terapie sau în conferințele de sfârșit de săptămână par mult mai puțin semnificative în comparație cu potențialul video ca instrument de supraveghere publică. Probabil,

chinezii vor ajunge la aceleași utilizări instrumentale ale fotografiei ca și noi, cu excepția acesteia din urmă. Tendința noastră de a pune semnul echivalenței între personalitate și comportament face mai acceptabilă folosirea unei instalații ample a privirii mecanizate din exterior, utilizând camere de filmat. Standardele de ordine mult mai represive din China cer nu doar monitorizarea comportamentului, dar și schimbarea personalității. Acolo, supravegherea este internalizată într-un grad fără precedent, ceea ce sugerează un viitor mai limitat al camerelor video ca mijloace de supraveghere.

China oferă modelul unui tip unic de dictatură, a cărei idee fondatoare este „binele", iar în cadrul ei, cele mai dure limite sunt plasate asupra tuturor formelor de expresie, inclusiv asupra imaginilor. Viitorul poate oferi un alt tip de dictatură, a cărei idee fondatoare să fie „ceea ce este interesant", în care vor prolifera toate tipurile de imagini, stereotipe și excentrice. O astfel de idee este sugerată în *Invitation to a Beheading*, romanul lui Nabokov. Portretul său de stat-model totalitar conține o singură formă de artă, omniprezentă: fotografia. Iar fotograful prietenos care se învârte în jurul celulei eroului condamnat la moarte se dovedește a fi însuși călăul, la sfârșitul romanului. Și se pare că nu există nicio cale (în afară de operațiunea implementării unei vaste amnezii, pe model chinez) de limitare a proliferării imaginilor fotografice. Singura întrebare este dacă funcția lumii-imagine creată de aparatele foto poate fi și alta decât cea de-acum. Funcția actuală este suficient de clară, dacă se iau în considerare contextele în care imaginile fotografice sunt privite, ce dependențe creează, ce conflicte aplanează, mai exact, ce instituții sprijină, nevoilor cui servesc ele, de fapt.

O societate capitalistă necesită o cultură bazată pe imagini. Trebuie să furnizeze cantități mari de amuzament, pentru a stimula apetitul pentru cumpărare și pentru a anestezia traumele de clasă, rasă și sex. Și trebuie să

adune cantități nelimitate de informație, pentru a exploata mai eficient resursele naturale, pentru a crește productivitatea, pentru menținerea ordinii, pentru război, pentru crearea locurilor de muncă în birocrație. Capacitățile gemene ale aparatului foto — de a subiectiviza realitatea și de a o obiectiva — servesc ideal acestor nevoi, făcându-le mai puternice. Aparatele foto definesc realitatea în două moduri esențiale pentru funcționarea unei societăți industriale avansate: ca spectacol (pentru mase) și ca obiect de supraveghere (pentru conducători). Producția de imagini furnizează totodată și o ideologie dominantă. Schimbarea socială este înlocuită de o schimbare în imagini. Libertatea de a consuma o multitudine de imagini și bunuri este echivalată cu însăși libertatea. Limitarea alegerii politice libere la liberul consum economic necesită producerea și consumul nelimitat de imagini.

Motivul ultim al nevoii de a fotografia orice constă în chiar logica consumului. A consuma înseamnă a arde, a epuiza și, astfel, a realimenta. Pe măsură ce facem și consumăm imagini noi, avem nevoie de tot mai multe imagini. Dar imaginile nu sunt o comoară pentru care lumea ar trebui jefuită. Ele sunt chiar ceea ce se află la îndemână pretutindeni unde se oprește privirea. A poseda un aparat foto poate inspira un sentiment înrudit cu desfrâul. Și, întocmai ca orice formă credibilă de desfrâu, nu poate fi satisfăcut: în primul rând, pentru că posibilitățile fotografiei sunt infinite; în al doilea rând, pentru că proiectul este, în cele din urmă, unul care se devorează pe sine. Încercările fotografilor de a dinamiza sentimentul secătuit al realității contribuie la această secătuire. Trăirea noastră opresivă la adresa caracterului trecător al tuturor lucrurilor este mai acută deoarece aparatul le-a furnizat modalitatea de a „fixa" momentul trecător. Consumăm imagini într-un ritm din ce în ce mai rapid și, așa cum bănuia Balzac că aparatele epuizează straturi ale corpului, imaginile

consumă realitatea. Aparatele foto sunt antidotul și boala, o modalitate de însușire a realității și o cale de a transforma în ceva demodat.

Puterile fotografiei au deplatonizat, de fapt, înțelegerea pe care o avem despre realitate, fiind din ce în ce mai puțin plauzibil să reflectăm asupra experienței noastre urmând distincția dintre imagini și lucruri, dintre cópii și original. Ar fi potrivit cu atitudinea disprețuitoare a lui Platon despre imagini să le asemănăm cu umbrele: trecătoare, cu un caracter informațional minim, imateriale, co-prezențe neputincioase ale lucrurilor reale care le generează. Dar forța imaginilor fotografice provine din faptul că sunt realități materiale în sine, depozite bogate de informații rămase în urma sursei care le-a generat, capacități puternice de a inversa realitatea, tocmai pentru că *o* transformă într-o umbră. Imaginile sunt mai reale decât s-ar fi putut bănui vreodată. Și tocmai pentru că sunt o resursă nelimitată, una care nu poate fi secată de risipa consumeristă, există motive întemeiate de a aplica un remediu de conservare. Dacă ar exista o cale mai bună pentru ca lumea reală s-o includă și pe cea a imaginilor, ar fi nevoie de o ecologie nu doar a lucrurilor reale, ci și a imaginilor.

O SCURTĂ ANTOLOGIE DE CITATE
(Omagiu lui W.B.)

Am dorit să imortalizez toată frumusețea care mi-a ieșit în cale și, pe termen lung, această dorință a fost îndeplinită.

— Julia Margaret Cameron

Doresc să am o astfel de mărturie despre fiecare ființă dragă mie din această lume. Nu este vorba doar de asemănare, care este prețioasă în asemenea situații, ci de asocierea și sentimentul de apropiere pe care îl implică acest lucru... efectiv *propria umbră a persoanei*, stând acolo, fixată pe veci! Este însăși sanctificarea portetelor, cred eu, și nu este deloc monstruos din partea mea să spun ceea ce frații mei condamnă atât de vehement, că aș prefera să am mai degrabă o astfel de mărturie a cuiva pe care l-am iubit atât de mult, decât cea mai înălțătoare lucrare din lume executată vreodată de un artist.

— Elizabeth Barrett
(1843, scrisoare către Mary Russell Mitford)

Fotografia ta este o înregistrare a vieții tale, pentru oricine în stare să vadă cu adevărat. Poți să vezi și să fii afectat de căile altora, poți chiar să-i folosești pe alții pentru a ți-o găsi pe a ta, dar în cele din urmă te vei elibera de ele. Asta dorea să spună Nietzsche atunci când a afirmat: „Tocmai am citit Schopenhauer, acum trebuie să mă eliberez de el." El știa cât de insidioase pot fi căile altora, mai ales ale

celor care au forța unei experiențe profunde, dacă îi lași să se strecoare între tine și propria ta viziune.

— Paul Strand

Faptul că omul exterior este o imagine a celui interior, iar fața o expresie și o revelare a întregii personalități este o ipoteză probabil suficientă în ea însăși și astfel, una sigură pentru a continua; izvorâtă așa cum e ea din faptul că oamenii sunt totdeauna nerăbdători să vadă pe oricine care s-a transformat în cineva faimos.... Fotografia.... oferă cea mai completă satisfacție curiozității noastre.

— Schopenhauer

A experimenta un lucru ca fiind frumos înseamnă să-l experimentezi în mod necesar greșit.

— Nietzsche

Acum, pentru o sumă absurd de mică, putem să ne familiarizăm nu doar cu cea mai faimoasă localitate din lume, dar și cu aproape toate somitățile Europei. Ubicuitatea fotografului este ceva minunat. Toți am văzut Alpii și cunoaștem Chamonix și Mer de Glace pe dinafară, deși nu am înfruntat niciodată ororile Canalului Mânecii... Am traversat Anzii, am ajuns în Tenerife, am intrat în Japonia, „am făcut" Niagara și arhipelagul celor o mie de insule, am sorbit deliciile războiului cu semenii noștri (în vitrinele magazinelor), am luat parte la consiliile celor puternici, ne-am familiarizat cu regi, împărați și regine, primadone, răsfățații baletelor și cu „actorii celebri". Stafii pe care le-am văzut și de care nu ne-a fost frică; am stat în fața regilor și nu ne-am descoperit creștetele; și am privit, pe scurt, printr-o lentilă de 7.6 cm la toate bâlciurile deșertăciunii din această lume rea, dar frumoasă.

— D.P., editorialist, în *Once a Week*,
(Londra), 1 iunie, 1861

S-a spus pe drept cuvânt despre Atget că a fotografiat [străzile pustii ale Parisului] ca pe niște locuri ale crimei. Locul unei crime este și el un loc pustiu; este fotografiat cu scopul de a strânge probe. La Atget, fotografia devine o probă standard a întâmplărilor istorice și dobândește o semnificație politică ascunsă.

— Walter Benjamin

Dacă aș putea să spun o poveste în cuvinte, n-ar mai trebui să car după mine un aparat de fotografiat.

— Lewis Hine

Am plecat la Marsilia. Un mic venit îmi permitea să mă descurc financiar și lucram cu plăcere. Tocmai descoperisem aparatul Leica. Devenise o extensie a ochiului și nu m-am mai despărțit de el din momentul în care l-am găsit. Băteam străzile toată ziua, simțindu-mă foarte încordat, gata să sar la atac, hotărât să „capturez" viața — să conserv viața în timpul procesului de a trăi. Mai presus de tot, tânjeam să prind întreaga esență în limitele unei singure fotografii, în limitele unei situații care era pe cale să se desfășoare în fața ochilor mei.

— Henri Cartier-Bresson

E greu să spui unde te oprești tu și unde începe aparatul de fotografiat.

Un aparat Minolta SRL pe format de 35 de mm te face să poți imortaliza lumea din jur aproape fără efort. Sau să exprimi lumea din tine. Îl simți confortabil în mâini. Degetele ajung unde trebuie în mod natural. Totul funcționează atât de fin, încât aparatul devine o parte din tine. Nu trebuie să-ți mai îndepărtezi ochiul de la vizor pentru a face reglaje. Așa că te poți concentra să faci poza...

Și ești liber să sondezi limitele imaginației tale cu un Minolta. Cele peste patruzeci de obiective pentru superbele sisteme Rokkor-X și Minolta/Celtic îți permit să scurtezi distanțele sau să prinzi o spectaculoasă panoramă în „ochi de pește"...

MINOLTA
Atunci când tu ești aparatul foto,
iar aparatul foto devine un nou „tu"

—text publicitar (1976)

Fotografiez ceea ce nu doresc să pictez și pictez ceea ce nu pot fotografia.

— Man Ray

Un aparat de fotografiat poate fi făcut să mintă doar cu mari eforturi: în principiu, el este un mediu onest: așa că fotograful are mai multe șanse să se apropie de natură într-o stare interogativă, de comuniune, în loc de acea fanfaronadă arogantă a auto-intitulaților „artiști". Iar viziunea contemporană, noua viață este bazată pe o abordare onestă a tuturor problemelor, fie ele morale sau artistice. Falsele fațade ale clădirilor, falsele standarde ale moravurilor, subterfugiile și bigotismele de orice fel trebuie și vor înlăturate.

— Edward Weston

Încerc, prin tot ceea ce lucrez, să animez toate lucrurile — chiar și așa-numitele obiecte „neînsuflețite" — cu spiritul omului. Am ajuns treptat să realizez că această proiecție extrem-animistă se originează, în cele din urmă, în frica mea profundă și în neliniștea mea față de accelerarea mecanizării vieții omului; de aici, și încercarea de a singulariza individualitatea în toate sferele de activitate ale omului — acest întreg proces fiind una dintre expresiile dominante ale societății noastre militar-industriale...

Fotograful creativ găsește căi de eliberare a *conținutului uman* din obiecte; și umanizează lumea inumană din jurul lui.

— Clarence John Laughlin

Poți fotografia orice acum.

— Robert Frank

Întotdeauna prefer să lucrez în studio. Izolează oamenii de mediul lor. Într-un fel, ei devin... emblematici pentru ei înșiși. Deseori simt că oamenii vin la mine să fie fotografiați în același fel în care s-ar duce la doctor sau la o ghicitoare — ca să afle cum sunt. Așadar, sunt dependenți de mine. Trebuie să-i atrag. Altfel, nu e nimic de fotografiat. Concentrarea trebuie să vină de la mine și să-i implice pe ei. Uneori, forța acestui lucru devine atât de puternică, încât sunetele din studio nici nu se mai aud. Timpul se oprește. Împărtășim o clipă scurtă și intensă de intimitate. Dar nemeritată. Nu are trecut... nici viitor. Și când ședința ia sfârșit — când fotografia e făcută — nu mai rămâne nimic, în afară de fotografie... fotografia și un fel de stânjeneală. Ei pleacă... iar eu nu-i știu. Abia dacă am auzit ce au zis. Dacă îi văd peste o săptămână printr-o cameră pe undeva, nu mă aștept să mă recunoască. Pentru că nu simt că am fost cu adevărat acolo. Sau cel puțin, partea din mine care a fost... este acum în fotografie. Iar fotografiile au o realitate pentru mine pe care oamenii n-o au. Prin fotografii îi cunosc. Poate că acest fapt face parte din natura unui fotograf. Nu sunt niciodată cu adevărat implicat. Nu trebuie să posed nicio cunoaștere reală. Totul se reduce la o chestiune de recunoașteri.

— Richard Avedon

Dagherotipul nu este doar un instrument care servește la desenarea naturii... (el) îi oferă acesteia puterea de a se reproduce pe sine.

— Louis Daguerre (1838, dintr-o notă transmisă cu scopul de a atrage investitori)

Creațiile omului sau ale naturii niciodată nu au avut mai multă grandoare ca într-o fotografie de Ansel Adams, iar imaginea lui poate subjuga privitorul cu o forță mai mare decât obiectul natural după care a fost făcută.

— text publicitar pentru un album de fotografii ale lui Adams (1974)

Această fotografie făcută cu un Polaroid SX-70 aparține colecției Muzeului de Artă Modernă

Lucrarea este semnată de Lucas Samaras, unul dintre artiștii cei mai proeminenți din America. Aparține uneia dintre cele mai importante colecții mondiale. A fost produsă prin folosirea celui mai bun sistem fotografic instantaneu din lume, cu aparatul Polaroid SX-70 Land. Același aparat este deținut de milioane de oameni. Un aparat de o calitate și versatilitate extraordinare, capabil de expuneri de la 26.4 cm la infinit... Opera de artă a lui Samara cu un aparat SX-70, el însuși o operă de artă.

— text publicitar (1977)

Majoritatea fotografiilor mele arată simpatie, blândețe și sunt personale. Ele tind să-i îngăduie privitorului să se vadă pe sine. Ele tind să nu țină predici. Și tind să nu treacă drept artă.

— Bruce Davidson

Noi forme în artă sunt create prin canonizarea formelor periferice.

— Viktor Şklovsky

... o nouă industrie a răsărit contribuind nu tocmai puţin la confirmarea stupidităţii în credinţa sa şi la ruinarea a ceea ce poate că a mai rămas din divin în geniul francez. Mulţimea idolatră postulează un ideal demn de ea şi corespunzător naturii ei — lucru de înţeles. În ceea ce priveşte pictura şi sculptura, crezul de acum al publicului sofisticat de pretutindeni şi mai ales din Franţa... este acesta: „Cred în Natură şi numai în Natură (există motive întemeiate pentru acest fapt). Cred că Arta este şi nu poate fi altceva decât reproducerea fidelă a Naturii... Astfel, o industrie care ne poate oferi un rezultat identic cu Natura trebuie să fie absolutul artei." Un Dumnezeu răzbunător a împlinit dorinţele acestei mulţimi. Daguerre a fost Mesia lui. Iar acum publicul îşi spune: „Din moment ce fotografia ne oferă toate garanţiile exactităţii pe care ni le-am putea dori (şi chiar cred asta, idioţii!), atunci fotografia şi Arta sunt una şi aceeaşi." Din acel moment, societatea noastră mizerabilă s-a grăbit, ca într-un echivalent al unui Narcis pentru om, să-şi contemple imaginea trivială într-o bucată de metal... Vreun scriitor democratic probabil că a sesizat aici o metodă ieftină de diseminare a unui dispreţ faţă de istorie şi pictură printre oameni...

— Baudelaire

Viaţa în sine nu este realitatea. Noi suntem cei care punem viaţă în stânci şi pietre.

— Frederick Sommer

Artistul tânăr a documentat, piatră cu piatră, catedralele din Strasbourg şi Rheims în sute de pozitive diferite. Graţie lui, ne-am urcat în toate turlele... ceea ce n-am fi

putut descoperi niciodată cu ochii noștri, a văzut el și pentru noi... am putea crede că artiștii sacri ai Evului Mediu au prevăzut dagherotipul atunci când au plasat statuile și sculpturile în piatră acolo unde doar păsările înconjurând în zbor vârfurile le pot admira detaliile și perfecțiunea. Întreaga catedrală este reconstruită, strat cu strat, prin minunate efecte ale luminii solare, ale umbrelor și ale ploilor. Domnul Le Secq și-a construit și el propriul lui monument.

— H. de Lacretelle,
în *La Lumiere*, 20 martie 1852.

Nevoia de a aduce lucrurile „mai aproape" spațial și uman este aproape o obsesie astăzi, la fel cum este și tendința de a nega calitatea efemeră și unică a unui anumit eveniment prin reproducerea lui fotografică. Există o manie crescândă de a reproduce obiectul în manieră fotografică, în prim plan...

— Walter Benjamin

Nu este deloc o întâmplare faptul că fotograful devine fotograf, așa cum nu este întâmplător că îmblânzitorul de lei devine înblânzitor de lei.

— Dorothea Lange

Dacă aș fi doar curioasă, ar fi greu să-i spun cuiva „vreau să vin la tine acasă, să te pun să vorbești cu mine și să-mi spui povestea vieții tale". Adică, oamenii vor zice „ești nebună!". În plus, se vor ascunde foarte tare. Dar aparatul de fotografiat e ca un fel de permis. Mulți oameni doresc să li se acorde multă atenție și acest fel de atenție e unul de bun simț.

— Diane Arbus

Deodată, un băiețel s-a prăbușit la pământ lângă mine. Atunci am realizat că poliția nu trăgea focuri de avertisment. Trăgeau direct în mulțime. Mai mulți copii au căzut... Am început să fac poze cu băiețelul care murea lângă mine. Îi curgea sânge din gură și niște copii au îngenuncheat lângă el, încercând să-i oprească hemoragia. Atunci, câțiva dintre ei au urlat că mă vor omorî... i-am implorat să mă lase în pace. Le-am spus că sunt reporter și că documentam ceea ce se întâmplase. O fetiță m-a lovit cu o piatră. Eram amețit, dar mă țineam încă pe picioare. Atunci, au înțeles și câțiva dintre ei m-au scos de-acolo. În tot acest timp, elicopterele survolau peste capetele noastre și se auzeau zgomote de împușcături. Era ca într-un vis. Un vis pe care nu-l voi uita niciodată.

— din relatările lui Alf Khumalo, reporter pentru
ziarul *Johannesburg Sunday Times*,
despre începutul revoltelor din Soweto,
Africa de Sud, publicat în *The Observer* (Londra),
duminică, 20 iunie 1976.

Fotografia este singurul „limbaj" înțeles în toate colțurile lumii și, aducând împreună toate națiunile și culturile, el unifică familia omului. Independentă de influențe politice — acolo unde oamenii sunt liberi — reflectă fidel viața și evenimentele, ne permite să împărtășim speranțele și disperarea altora, punând în lumină circumstanțele politice și sociale. Devenim martorii oculari ai umanității și ai inumanității omenirii...

— Helmut Gernsheim (*Fotografia creativă*, 1962)

Fotografia este un sistem de editare vizuală. Fundamental, se rezumă la a fi înconjurarea cu un cadru a unei porțiuni din conul vizual, când stai în locul potrivit, la momentul potrivit. Ca șahul sau ca scrisul, e o chestiune de alegere

dintre posibilități, dar în cazul fotografiei numărul posibilităților nu este finit, ci infinit.

— John Szarkowski

Uneori, așezam aparatul într-un colț al camerei, stăteam la o anumită distanță de el cu un declanșator de la distanță în mână și mă uitam la oamenii noștri în vreme ce domnul Caldwell discuta cu ei. Uneori dura chiar și o oră până când fețele lor sau gesturile lor ne ofereau ceea ce încercam să exprimăm, dar în momentul în care se întâmpla, scena era capturată pe film înainte ca ei să-și fi dat seama ce se întâmplase.

— Margaret Bourke-White

Imaginea primarului New Yorkului, William Gaynor, în momentul în care a fost împușcat de un asasin în 1910. Primarul tocmai se îmbarca pe un vapor pentru a pleca într-o vacanță în Europa, în clipa în care a sosit acolo un fotoreporter de la un ziar american. El l-a rugat pe primar să pozeze pentru o fotografie, iar în momentul în care a ridicat aparatul, două focuri au fost trase dinspre mulțime. În mijlocul confuziei, fotograful a rămas calm, iar imaginea sa cu primarul pătat de sânge, împleticindu-se în brațele unui subaltern a devenit o parte din istoria fotografiei.

— o descriere din „Click”:
O istorie pictorială a fotografiei (1974)

Am fotografiat vasul notru de toaletă, receptaculul lucios și emailat de o extraordinară frumusețe... Aici se găsea fiecare curbă senzuală a „divinului siluetei umane”, dar fără imperfecțiuni. Niciodată n-au atins grecii o desăvârșire atât semnificativă a culturii lor, iar aceasta mi-a reamintit cumva, de mișcarea de înaintare a contururilor progresânde ale Victoriei din Samotrace.

— Edward Weston

Bunul gust în această perioadă într-o democrație tehnologizată sfârșește prin a fi nimic mai mult decât prejudecată despre gust. Dacă tot ce face arta este să creeze bun gust sau prost gust, atunci a eșuat pe deplin. În legătură cu analiza gustului, este la fel de ușor să exprimi bun gust sau prost gust, prin frigiderul, covorul sau fotoliul pe care le ai în casă. Ceea ce artiștii buni ai aparatului încearcă să facă acum este să ridice arta dincolo de nivelul simplului gust. Arta Aparatului Fotografic trebuie să fie complet golită de logică. Vidul logicii trebuie să fie prezent, astfel încât privitorul să aplice propria sa logică procesului, iar lucrarea, de fapt să fie realizată în fața ochilor privitorului. Astfel că ea devine o reflecție directă a conștiinței privitorului, a logicii sale, a moravurilor, eticii și a gustului său. Lucrarea ar trebui să funcționeze ca un mecanism de feedback pentru propriul model de funcționare al privitorului despre sine.

— Les Levine (Arta Aparatului Foto, în *Studio International*, iulie/august 1975)

Femei și bărbați — un subiect imposibil, pentru că nu poate exista niciun răspuns. Putem găsi doar fragmente de indicii. Iar acest mic portofoliu este cea mai primitivă schiță despre ceea ce este. Poate că astăzi plantăm germenii unor relații mai oneste dintre bărbați și femei.

— Duane Michals

— De ce păstrează oamenii fotografiile?

— De ce? Dumnezeu știe! De ce păstrează oamenii lucruri: gunoaie, vechituri, mărunțișuri? O fac și gata!

— Sunt de acord cu tine până la un punct. Unii oameni păstrează lucruri. Alții aruncă toate lucrurile, de îndată ce au terminat cu ele. Da, e într-adevăr o chestiune de temperament. Însă acum vorbesc în mod special de fotografii. De ce păstrează oamenii mai ales *fotografiile*?

— După cum spuneam, pentru că nu aruncă lucrurile așa, pur și simplu. Sau pentru că le aduce aminte...

Poirot s-a agățat de aceste cuvinte.

— Exact. Pentru că le aduce aminte. Și acum, ne întrebăm iar: de ce? *De ce* păstrează o femeie o fotografie cu ea de când era tânără? Și susțin că primul motiv este, în mod esențial, vanitatea. A fost o fată drăguță și păstrează o fotografie cu ea să-și aducă aminte cât de drăguță era. O încurajează atunci când oglinda îi spune lucruri neplăcute. Poate că spune unei prietene, „asta sunt eu la optsprezece ani..." și oftează... Ești de acord?

— Da, da, presupun că e adevărat.

— Atunci acesta este motivul numărul unu. Vanitatea. Acum motivul numărul doi. Emoția.

— E același lucru?

— Nu, nu chiar. Pentru că asta te face să păstrezi nu doar fotografia ta, ci și pe cea a altcuiva... O imagine a fiicei tale căsătorite, atunci când era copil, așezată pe covorul din fața șemineului, învăluită într-un șal... Foarte jenant pentru cel din imagine, uneori, dar mamelor le place să facă astfel de lucruri. Iar fii și fiicele deseori păstrează poze cu mamele lor, mai ales dacă, să zicem, mamele au murit de tinere. „Aceasta era mama mea când era fată."

— Încep să înțeleg încotro bați, Poirot.

— Și mai este, poate, o a *treia* categorie. Nu vanitate, nu emoție, nu iubire... poate, *ură*... ce zici?

— Ură?

— Da. Pentru a păstra vie dorința de răzbunare. Cineva care ți-a făcut rău... s-ar putea să păstrezi o fotografie care să-ți aducă aminte, nu-i așa?

— din Agatha Christie,
Doamna McGinty a murit (1951)

Înainte, la răsăritul acelei zile, o comisie numită pentru această sarcină, descoperise cadavrul lui Antonio Conselheiro. Zăcea într-una dintre colibele din vecinătatea portului. După ce a fost îndepărtat un strat subțire de pământ, corpul ieși la iveală, înfășurat într-un giulgiu mizerabil — un cearșaf împuțit — peste care niște mâini pioase împrăștiaseră câteva flori ofilite. Acolo, odihnindu-se pe o rogojină de trestie, se aflau rămășițele „infamului și sălbaticului agitator"... Au dezgropat corpul cu grijă, ca pe o relicvă prețioasă ce era — singurul premiu, unica pradă de război pe care acest conflict avea s-o ofere! — luându-și cele mai detaliate precauțiuni să nu se dezintegreze... Apoi, l-au fotografiat și au alcătuit un proces verbal, ca să-i certifice identitatea; căci națiunea întreagă trebuia să fie convinsă întru totul că acest dușman îngrozitor fusese înfrânt.

— din Euclides Da Cunha, *Răzmeriță în sălbăticie*
(*Rebellion in Backlands*, 1902)

Oamenii continuă să se omoare între ei, încă nu au înțeles cum trăiesc, de ce trăiesc. Politicienii nu reușesc să înțeleagă că pământul este o entitate, deși televiziunea (Telehor) a fost inventată: „clarvăzătorul" — mâine vom putea să ne uităm în sufletul celorlalți, vom fi pretutindeni și totuși singuri; cărțile ilustrate, revistele, ziarele sunt printate — în milioane de exemplare. Lipsa de ambiguitate a realului, adevărul din situațiile cotidiene există pentru toate clasele. ***Igiena opticului, sănătatea vizibilului se filtrează încet prin ele.***

— László Moholy-Nagy (1925)

Pe măsură ce progresam cu proiectul meu, a devenit evident că locul în care alesesem să fotografiez era neimportant. Locul în sine pur și simplu a furnizat un motiv pentru a produce lucrări... poți vedea doar ceea ce ești

pregătit să vezi — ceea ce mintea oglindește la un anumit moment.

— George Tice

Fotografiez pentru a afla cum va arăta ceva atunci când este fotografiat.

— Garry Winogrand

Excursiile pentru Guggenheim luau forma unor sofisticate goane după comori, cu indicii false amestecate printre cele autentice. Eram mereu îndreptați de prieteni spre locurile lor preferate sau spre vederile sau formațiunile lor. Uneori, aceste excursii dădeau roade, fiind răsplătite cu realizări Weston autentice, alteori, lucrurile recomandate se dovedeau a fi pierdere de vreme... iar noi conduceam distanțe mari fără niciun rezultat. În acea perioadă, ajunsesem să nu-mi mai placă nicio priveliște pentru care Edward nu s-ar fi deranjat să-și scoată aparatul, așa că nu risca prea mult când s-a întins pe scaun, spunând „Nu dorm, doar îmi odihnesc ochii"; știa că ochii mei lucrau pentru el și că, în clipa în care ar fi apărut ceva în stilul „Weston", aș fi oprit mașina și l-aș fi trezit.

— Charis Weston (citată în Ben Maddow, *Edward Weston: cincizeci de ani*, 1973)

Polaroid SX-70. Nu te lasă să te oprești. Dintr-odată vei începe să vezi imagini pretutindeni.

Apeți pe butonul roșu electric. Zvrrr, fââââș... și gata. Vezi cum poza ta devine realitate, umplându-se de viață, de detalii, iar câteva minute mai târziu, vei avea o imprimare la fel de reală ca și viața. În curând, vei trage în rafale — una la fiecare 1.5 secunde — căutând unghiuri noi sau făcând copii pe loc. Aparatul SX-70 devine o parte din tine, alunecând prin viața fără efort...

— text publicitar (1975)

... *privim* fotografia, imaginea de pe perete ca pe obiectul în sine (omul, peisajul și altele) reprezentat în ea. Dar acest fapt nu a fost neapărat așa. Ne putem imagina cu ușurință oameni care nu au avut această relație cu astfel de imagini. Care, de exemplu, ar fi dezgustați de fotografii, deoarece o față fără culoare și chiar o față de proporții reduse li s-ar fi părut inumane.

— Wittgenstein

Este un instantaneu cu...

testul distructiv al unei osii?
proliferarea unui virus?
un laborator nememorabil?
locul crimei?
ochiul unei țestoase verzi?
un grafic al vânzărilor pe departamente?
aberații cromozomiale?
pagina 173 din *Anatomia lui Gray*?
o citire a unei electrocardiograme?
o conversie liniară a unei lucrări în demitonuri?
timbrul de 8 cenți cu Eisenhower, în valoare de 3 milioane?
o fractură fisurată a celei de-a patra vertebre?
o copie a acelui unic cadru de 35 de mm?
dioda ta cea nouă, mărită de 13 ori?
o metalografie a oțelului aliat cu vanadiu?
o reducție pentru mecanisme?
un nodul limfatic mărit?
rezultatele unei electroforeze?
cea mai urâtă malocluzie din lume?
cea mai bine corectată malocluzie din lume?

După cum poți vedea din listă... nu există nicio limită cu privire la materialele pe care oamenii trebuie să le înregistreze. Din fericire, după cum poți vedea din lista de aparate Polaroid de mai jos, nu există aproape nicio

limită cu privire la genul de subiecte pe care le poți captura. Și din moment ce le faci pe loc, dacă ceva lipsește, poți să tragi din nou, tot pe loc...

— text publicitar (1976)

Un obiect care povestește despre pierdere, distrugere, dispariția obiectelor. Nu vorbește despre el. Spune despre ceilalți. Oare îi va include?

— Jasper Johns

Belfast, Irlanda de Nord — Oamenii din Belfast cumpără în număr mare ilustrate ale conflictelor din oraș. Cea mai bine vândută arată un băiat care aruncă o piatră într-o mașină britanică blindată... Alte cărți poștale înfățișează case arse din temelii, trupe în poziție de luptă pe străzile orașului și copii care se joacă printre ruinele fumegânde. Fiecare vedere costă aproximativ 25 de cenți în cele trei magazine Gardner.

„Chiar și la acest preț, oamenii le-au cumpărat câte cinci sau șase deodată", spune Rose Lehane, directoarea unuia dintre magazine. Lehane a mai adăugat că s-au vândut aproape 1000 de vederi în patru zile.

Acum că Belfastul are puțini turiști, spune ea, majoritatea cumpărătorilor sunt localnici, majoritatea tineri care le vor pe post de „suvenire".

Neil Shawcross, un locuitor din Belfast, a cumpărat două seturi complete de ilustrate, explicând: „Cred că sunt amintiri interesante ale timpurilor în care trăim și vreau ca și copii mei să le aibă atunci când vor crește."

„Vederile sunt bune pentru oameni", a precizat Alan Gardner, directorul lanțului de magazine. „Prea mulți oameni din Belfast încearcă să facă față situației aici, închizând ochii și pretinzând că nu se întâmplă nimic. Poate că ceva de felul ăsta îi va determina să vadă iar."

„Am pierdut mulți bani cu aceste tulburări, unul dintre magazinele noastre fiind bombardat și incendiat", a adăugat Gardner. „Dacă putem să ne recuperăm o parte din bani din aceste tulburări, atunci e bine."

— din ziarul *New York Times*, 29 octombrie 1974
(„Vederile ilustrând conflictele din Belfast
pe lista celor mai bine vândute produse")

Fotografia este un instrument de gestionare a lucrurilor pe care toată lumea le știe, dar de care nu se preocupă. Fotografiile mele sunt făcute cu scopul de a reprezenta ceva ce nu vezi.

— Emmet Gowin

Aparatul de fotografiat este o modalitate fluidă de a întâlni cealaltă realitate.

— Jerry N. Uelsmann

Oswiecim, Polonia — La aproape 30 de ani de la închiderea lagărului de concentrare de la Auschwitz, oroarea dominantă a locului pare diminuată de standurile cu suvenire, logourile Coca-Cola și atmosfera turistică.

În ciuda ploilor reci de toamnă, mii de polonezi și unii turiști străini vizitează Auschwitz zilnic. Majoritatea sunt îmbrăcați la modă și în mod evident prea tineri pentru a-și aminti de cel de-al Doilea Război Mondial.

Se plimbă prin fostele barăci de prizonieri, prin camerele de gazare și prin crematorii, privind cu interes exponate îngrozitoare, precum o vitrină enormă plină cu păr uman din care SS-ul obișnuia să facă țesături... La standul de suvenire, vizitatorii pot cumpăra o varietate de insigne cu Auschwitz în poloneză sau germană sau ilustrate cu camerele de gazare sau cu crematoriile sau

chiar pixuri Auschwitz care, ținute în lumină, devăluie imagini similare.

— din ziarul *New York Times*, 3 noiembrie 1974
(„La Auschwitz, o discordantă atmosferă turistică")

Mijloacele de informare în masă s-au substituit lumii vechi. Chiar dacă ne-am dori să recuperăm lumea veche, nu putem face acest lucru decât printr-un studiu intensiv al felului în care mass-media a înghițit-o.

— Marshall McLuhan

Mulți dintre vizitatori erau de la țară și unii, nefamiliarizați cu obiceiurile citadine, așezau ziare pe asfalt, vizavi de șanțul cu apă al palatului, își desfăceau merindele și bețigașele de mâncare și stăteau pe jos, mâncând și vorbind în vreme ce mulțimea îi ocolea. Dependența japoneză de instantanee a atins un adevărat apogeu, pe fundalul de august al grădinilor palatului. Judecând după sunetele declanșatoarelor, nu doar cei prezenți au fost imortalizați pe film, ci și fiecare frunză sau fir de iarbă, în cele mai mici detalii.

— din ziarul *The New York Times*, 3 mai 1977
(Japonia se desfată cu cele trei sărbători ale „Săptămânii de aur", într-o vacanță de șapte zile departe de muncă)

Întotdeauna, fotografiez totul mental, ca exercițiu.

— Minor White

Dagherotipurile despre orice sunt păstrate... amprentele a tot ceea ce a existat trăiesc, răspândite prin diferitele zone ale spațiului infinit.

— Ernest Renan

Acești oameni trăiesc din nou în imprimări la fel de intens ca atunci când imaginile le-au fost imortalizate pe vechile plăci uscate de acum șaizeci de ani... Merg pe aleile lor, stau în camerele lor, în colibele lor, în atelierele lor, uitându-mă prin și de la ferestrele lor. Iar ei, la rândul lor, par a fi conștienți de prezența mea.

— Ansel Adams (din prefața la *Jacob A. Riis: Fotograf și cetățean*, 1974)

Astfel, în aparatul fotografic avem cel mai de încredere ajutor pentru un început al viziunii obiective. Toată lumea va fi obligată să vadă că ceea ce este optic adevărat este explicabil în termenii săi, este obiectiv, înainte de a putea ajunge la orice punct de vedere posibil subiectiv. Acest fapt va suprima modelul asocierii imaginative și pictoriale care a fost necontestat timp de multe secole și care a fost suprapus peste vederea noastră de către marii pictori.

Am fost imens îmbogățiți în aceasă privință, grație unui secol de fotografie și celor două decade de film. **Putem spune că vedem lumea cu ochi complet diferiți.** Totuși, rezultatul pe care îl avem în momentul de față e puțin mai mult decât o realizare enciclopedică vizuală. Acest lucru nu este suficient. Dorim **să producem** sistematic, din moment ce este important pentru viață ca noi să creăm *relații noi*.

— László Moholy-Nagy (1925)

Cel care care știe ce valoare are afecțiunea în familie în cazul claselor inferioare sau care a văzut înșiruirea de mici portrete înșirate la gura sobelor muncitorești.... va fi în asentimentul meu că, pentru a contracara tendințele sociale și industriale care sapă zilnic la rădăcina sentimentelor sănătoase familiale, o fotografie de șase penny

face mai mult bine pentru cei săraci decât toți filantropii din lume.

— *Macmillan's Magazine*, Londra, septembrie 1871

Din punctul lui de vedere, cine ar cumpăra un aparat de fotografiat automat? Dr. Land spune că una dintre posibilități ar fi femeia casnică. „Tot ce trebuie să facă este să direcționeze aparatul, să apese declanșatorul și în câteva minute să retrăiască momentele drăgălașe ale copilul ei sau poate petrecerea de la ziua de naștere. Apoi, ar mai fi numărul mare de oameni care preferă pozele echipamentului. Amatorii de golf și tenis își pot evalua mișcările într-o reluare instant; industria, școlile și alte zone unde reluările instant, cuplate cu echipament ușor de folosit, ar fi utile... Limitele Polaroidului sunt la fel de vaste ca și propria voastră imaginație. Nu există un final pentru utilizările care vor fi găsite în cazul acestui aparat Polavision și pentru cele care îi vor urma.

— *The New York Times*, 8 mai 1977
(„O avanpremieră la noile filme instant Polaroid")

Majoritatea reproducătorilor moderni ai vieții, incluzând aici chiar și aparatul de fotografiat, o resping, de fapt. Înfulecăm răul, dar ne înecăm cu binele.

— Wallace Stevens

Războiul mă aruncase, ca soldat, în mijlocul unei atmosfere mecanice. Acolo am descoperit frumusețea fragmentului. Am simțit o nouă realitate în detaliul unei mașinării, în obiectul banal. Am încercat să găsesc valoarea plastică a acestor fragmente ale vieții noastre moderne. Le-am redescoperit pe ecran, în prim-planurile obiectelor care m-au impresionat și influențat.

— Fernand Léger (1923)

57520 de domenii ale fotografiei

aerofotografie, fotografie aeriană
astrofotografie
fotografie spontană
cromofotografie
cronofotografie
cinematografie
cinefotomicrografie
cistofotografie
heliofotografie
fotografie în infraroșu
macrofotografie
microfotografie
fotografie miniaturală
fonofotografie
fotogrametrie
fotomicrografie
fotospectroheliografie
fototopografie
fototipografie
fototipie
pirofotografie
radiografie
radiofotografie
sculptografie
skiografie
spectroheliografie
spectrofotografie
fotografie stroboscopică
uranofotografie
fotografie cu raze X

— din *Roget's International Thesaurus,* ediția a III-a

Greutatea cuvintelor. Șocul fotografiilor.

— *Paris-Match,* reclamă.

4 iunie 1857 — Văzut astăzi la Hotel Drouot, prima licitație de fotografii. Totul devine negru în secolul acesta, iar fotografia pare un lințoliu negru al lucrurilor.

15 noiembrie 1861 — Uneori mă gândesc că va sosi ziua în care toate țările vor adula un fel de zeu american, un zeu care ar fi cineva care a trăit ca ființă umană, despre care s-a scris în presă: imagini ale acestui zeu vor fi așezate în biserici, nu așa cum îl poate reprezenta imaginația pictorilor, nu plutind pe o năframă a Veronicăi, ci fixat o dată pentru totdeauna de fotografie. Da, prevăd un zeu fotografiat, purtând ochelari.

— din *Jurnalul lui Edmond și Jules de Goncourt*

În primăvara lui 1921, două automate de fotografiat recent inventate în străinătate au fost instalate la Praga, capabile să reproducă șase sau zece sau mai multe expuneri ale aceleiași persoane la o singură imprimare.

Când i-am dus lui Kafka o astfel de serie de fotografii, i-am zis cu lejeritate:

— Pentru câteva coroane, oricine se poate fotografia din orice unghi. Aparatul ăsta e un fel de *„cunoaște-te pe tine însuți"*.

— Vrei să spui *„greșește-te pe tine însuți"*, spuse Kafka, cu un zâmbet pierit.

— Ce vrei să spui? am protestat. Aparatul de fotografiat nu poate minți!

— Cine ți-a spus asta? zise Kafka lăsându-și capul să alunece spre umăr. Fotografia fixează ochiul asupra superficialului. Pentru acest motiv, ea ocultează viața ascunsă care strălucește în hotarele lucrurilor, ca un joc al luminii și al umbrei. Nu putem vedea asta nici măcar cu cel mai puternic obiectiv. Trebuie să pipăim după ea, prin simțuri... Acest aparat automat nu multiplică ochii oamenilor ci doar oferă o panoramă fantastic de simplificată.

— din Gustav Janouch, *Conversații cu Kafka*.

Viața apare mereu în totalitate prezentă pe epiderma corpului lui: vitalitatea gata să fie stoarsă prin fixarea momentului, în înregistrarea unui fugar surâs absent, o tresărire a mâinii, curgerea rapidă a soarelui printre nori. Și niciun alt instrument, în afară de aparat, nu este capabil să înregistreze astfel de răspunsuri efemere și complicate sau să exprime întreaga maiestuozitate a clipei. Nicio mână nu o poate exprima, pentru motivul că mintea nu poate reține adevărul nemodificat al momentului suficient de lung pentru a permite degetelor lente să noteze cantitățile mari de detalii. Impresioniștii au încercat în zadar să obțină această notație. Pentru că, în mod conștient sau nu, ceea ce se chinuiau să demonstreze cu efectele lor de lumină era adevărul clipelor; impresionismul a căutat întotdeauna să fixeze minunile lui aici și acum. Dar efectele temporare de lumină le-au scăpat în vreme ce ei erau ocupați să analizeze; iar „impresia" lor rămâne, de obicei o serie de impresii supraimpuse. Stieglitz s-a orientat mai bine. A apelat direct la instrumentul făcut pentru el.

— Paul Rosenfeld

Aparatul este instrumentul meu. Prin el, ofer un sens pentru tot ce mă înconjoară.

— André Kertész

O dublă nivelare sau o metodă de nivelare care se trădează pe sine de două ori

Odată cu dagherotipul toată lumea va fi capabilă să aibă portretul său — înainte, doar cei cu stare își permiteau acest lucru; și, în același timp, totul se face astfel încât ne determină pe toți să arătăm la fel — așa că că nu vom mai avea nevoie decât de un singur portret.

— Kierkegaard (1854)

Fă imagini din caleidoscop.

— William H. Fox Talbot
(notă datată pe 18 februarie 1839)

Procesul pozelor

Nu am căderea să scriu o postfață la *Despre fotografie*, eseul-cult de Susan Sontag. Nu sînt fotograf și nici istoric al fotografiei. Ca noi toți însă, vreau-nu vreau, mă izbesc de fotografii pretutindeni. Fără fotografii, lumea actuală este de neconceput: mult înaintea petrolului și a cerealelor, probabil cea mai mare producție la nivel global —după aceea de cuvinte — este producția de imagini fotografice. 380 de miliarde de fotografii sînt produse anual. Numai pe facebook sînt încărcate zilnic peste 300 de milioane de poze. Secolul XXII va fi în poze sau nu va fi deloc.

Aerul foto îți intră în ochi, chiar dacă nu îl cauți între pereții albi ai galeriilor sau între copertele cartonate ale albumelor gomoase. Cînd te uiți după o rețetă culinară — dai de-o fotografie. Ea pare să aibă întotdeauna un gust mult mai bun decît orice ai putea să prepari. Dacă cauți un telefon, dai tot de-o fotografie, a unui aparat mai frumos și mai bun decît oricare altul, real. Cînd cauți o casă sau o piesă de mobilier, mereu dai de fotografii cu case de vis și mobile splendide, incomparabile cu cele pe care le vezi, le atingi, le cumperi, fie ele exact acelea „ilustrate realist" de către fotografii. Cît despre artă... rarissime sînt cazurile în care reproducerile fotografice ale acesteia nu arată de sute de ori mai frumoase, mai interesante, mai seducătoare decît lucrările ca atare. Ceea ce în fotografie respiră și inspiră, în muzeu sau în galerie (pentru mulți vizitatori) inhibă și miroase a expirat.

Fotografia exaltă și totodată compromite realitatea, care pare un simulacru șters al fotografierii ei. Un sui

generis Oficiu de Protecție Vizuală ar trebui să marcheze fiecare poză — chiar dacă pare tautologic — cu o inscripție dezincriminatoare: *„Aceasta este o fotografie, nu o reproducere."* În raport cu tirania omniprezentă a fotografiei nu mă simt un neavenit, ci un pătimit. Fotografiile sînt o parte a mediului înconjurător, iar mediul înconjurător mă înconjoară și pe mine, nu doar pe specialiștii în fotografie. Din postura de spectator al spectacolului foto pot să scriu despre fotografie, despre fotografie și lumea mea proprie, despre fotografie și artă, despre fotografie și percepție vizuală, despre fotografie și reprezentare. La urma urmelor, arta este un lucru prea serios pentru a-l lăsa la cheremul specialiștilor, mai ales cînd este vorba despre o artă de masă, așa cum este fotografia, veritabil jogging cultural-artistic pentru toate vîrstele, care a depășit de ceva timp statutul de hobby și l-a atins pe acela de rutină cotidiană. E deja de domeniul trecutului situația (încă specifică anilor 90), cînd fiecare familie deținea (cel mult) un aparat foto, folosit în împrejurări anume, speciale, sărbătorești sau turistice. Actualmente, în SUA de exemplu, în majoritatea gospodăriilor se găsesc între 5 și 15 dispozitive de fotografiat independente (nu neapărat aparate de fotografiat), care sînt folosite în regim cotidian. Simptomatic, în anul 2013, în vreme ce piața globală a aparatelor de fotografiat a scăzut dramatic, cu 40%, piața dispozitivelor foto integrate (în webcam, laptop, telefoane mobile) a crescut amețitor, la fel ca și performanțele tehnice ale acestora. Nici la noi lucrurile nu stau altfel: întreprinderea recentă de pe Litoral, de realizare a celui mai amplu selfie concomitent din întreaga lume (obiectiv tipic de *Guiness Book*) este elocvent pentru „sincronia" culturală. Aproape orice posesor al unui instrument electronic de comunicare înzestrat cu cameră foto este un *homo fotografiator* activ. De aceea voi scrie despre fotografie, nu *Despre fotografie*. Ca voce a minorității fotosceptice pot depune mărturie asupra miracolului anapoda ce face

obiectul procesului pozelor, a inflației de fotografie fără precedent.

Am toate datele și toate drepturile. Nu sînt fotografiator. Nu am căutat niciodată fotografiatul și fotografia. Nu am avut și nu am nici un aparat foto. Nici sovietica Smena, ca tot copilul anilor 70, nici japonezul Nikon, ca tot adultul anilor 90. E drept, telefonul meu mobil are încorporată o cameră de luat vederi (precum toate, la ora actuală), dar era absurd să o demontez, din moment ce pot să o ignor. Nu am developat, nu am prelucrat, nu am photoshopat și nu am văzut vreodată cum se produce o fotografie. Toate fotografiile mi-au fost făcute, ba chiar literalmente luate: la grădiniță, la școală, la evidența populației, fotografierea mi-a fost impusă, cu forța sau de nevoie, pentru buletine, legitimații, pașapoarte, pentru acte care, la rîndul lor, mă defineau în chip exterior, drept o persoană pe hîrtie, o serie, un număr, o alcătuire birocratică, în care se înscria fără rest și fotografia. Produsele acestei operații — „pozele mele"- le-am privit întotdeauna ca fiindu-mi smulse împotriva voinței mele și ca nereprezentîndu-mă.

Nu m-am (re)cunoscut niciodată prin fotografii, ci prin gesturi, vorbă, stări, scris. Mai tîrziu, surprins în ipostaze publice, nu m-a mirat constarea că cei ce mi-au făcut fotografii (fotografi ocazionali sau profesioniști, fotoreporteri, cameramani) acționau exact ca automatele birocratice: își făceau propria fotografie fotografiindu-mă pe mine — în pozele făcute de ei citeam cu ușurință intențiile, cultura, clișeele, formalismele, perversitățile, eugenismele sau chiar fascismele pozelor de grădiniță, de școală sau de la evidența populației. Cînd un important artist mi-a făcut poze, ani în șir, am realizat rapid manipularea, așezarea pe canapeaua transparentă a obiectivului foto, punerea la discreția unei invazii invizibile, cultivarea în imaginea mea a așteptărilor, a cunoștințelor, a prejudecăților, a temerilor și convingerilor celui ce mă fotografia, aparent fără știința mea.

Nu am făcut niciodată fotografii, nu am fotografiat peisaje, mașini, animale, nici măcar monumente sau curiozități naturale sau umane. Singurele fotografii pe care le-am făcut cu mîna mea au fost acelea în care cineva mi-a folosit mîna, vreun necunoscut, de regulă o pereche de turiști care îmi puneau în brațe un aparat fotografic rugîndu-mă, într-o chineză sau alta, să apăs pe un anumit buton atunci cînd ei îmi făceau semn, zîmbind cu gura pînă la urechi. Acționam ca un ready-made fotografic. Nu mi-am făcut niciodată nici un autoportret fotografic, nici măcar la automatele cu perdeluță, în care nu există probabil un aparat foto vizibil. Nu am nici măcar un album de familie, nu port pozele copiilor nici la mine nici pe telefon, iar singura fotografie familială memorabilă este o veche poză a mamei mele, copil, alături de vărul ei, proaspăt tunși amîndoi, privind înfricoșați spre aparatul de fotografiat care le răpea parcă sufletul: era prima lor fotografie.

În rarele ocazii în care am apăsat pe declanșatorul aparatului altcuiva, pentru o poză care nu-mi aparținea, am privit, cum se cade, prin obiectiv, scena pe care urma să o surprind, dar niciodată nu am putut să o văd ca atare. Nu vedeam poza în realitatea respectivă, nici după ce fotografia apărea. Vedeam doar realitatea. Continuam să văd scena cu „obiectivul" subiectiv al ochilor. Și arăta mereu altfel decît aceeași scenă fotografiată. Nu găseam un termen comun pentru cele două: textura obiectelor și ființelor, mișcarea lor, densitatea sau rarefierea afectivă nu apăreau sau apăreau distorsionate în fotografii. Privesc cu uimire pe cei pentru care obiectivul foto pare o extensie naturală a ochiului, pe care nici nu li-l mai vezi, sorbit de aparat, în aparat, ca la un veritabil cyborg (lucru valabil și pentru cei care, poate mai numeroși, mimează —studiat și narcisist — această absorbire a ochiului în obiectiv, pentru a executa coregrafia obligatorie a „profesionalismului" exhibat public).

Obiectivul foto pare o sită pe ochi, o piedică, o fandare și deviere în fața realității, pe care am văzut-o mereu *cu*

ochii mei, și nu *prin* ochii mei, așa cum se vede realitatea prin obiectivul foto, care își apropie ochiul și îl instrumentalizează, îl face anexă a aparatului. Ochii mei erau mereu împreună cu corpul meu, cu percepția mea a imediatului, cu înțelegerea și memoria mea intimă, marcată de vocile sau șoaptele dimprejur, de mirosuri sau mișcări întîmplătoare, dar întotdeauna edificatoare. Ochiul este un organ al sintezei perceptive, el proiectează la distanță (în timp sau chiar în spațiu) nu doar imagini (reprezentări mentale abstracte), ci și percepții, sonore, tactile, olfactive chiar. Ochiul, doar el, ne face să „întrevedem" sau să „prevedem" ceva ce nu există, dar căruia îi putem conferi un corp cu substanță vizuală.

Prin vizual proiectăm viziunile: imagini, sinteze perceptive ce determină acțiunile. Ele mobilizează afectele și conștiința tocmai pentru că nu sînt simple scheme pur reprezentaționale, descrieri intelectuale neutre, ci sînt „văzute" (percepute) mental, uneori cu cel puțin aceeași forță ca și percepțiile oculare ale realității propriu-zise. Urechea nu „întreaude" și nu „preaude", ci doar memorează. Identic, mirosul nu „premiroase" ci doar evocă mirosuri știute, iar „presimțirile" nu se referă la proiecții tactile, ci la senzații interne, viscerale. Văzul e simțul prospectiv. Simțurile celelalte au nevoie de stimuli autentici, iar atunci cînd aceștia lipsesc, resortul percepției iluzorii e cel mai probabil patologic, așa cum era senzația de fum pe care o simțea Gershwin mereu, spre sfîrșitul vieții, simptom (neglijat sau ironizat de cei din jurul său) al tumorii cerebrale ce îl va răpune, al unei dereglări fizico-chimice a percepției senzoriale.

Prin văz și nu prin alt simț, prin experiența extinsă și sintetică a ochiului se nasc viziunile, probabil cele mai sofisticate elaborări ale creierului omenesc. Văzul poate proiecta iluzii complexe, de la vedenii precum Fata Morgana, ce falsifică realitatea, la febra vizuală a lui Van Gogh, ce transfigura realitatea. Chiar și atunci cînd alte simțuri proiectează percepții fără obiecte distincte, tot

văzul, viziunea (excedată, limitată sau handicapată) este cea care le alimentează: tortura sunetelor produse de fapte auzite dar nevăzute provine tocmai din imposibilitatea de a aduce informațiile complete la văz, la simțul central care poate regrupa toate percepțiile pentru a produce o viziune globală, o imagine, fie ea și iluzorie, la care să se poată raporta mintea.

Odată devenită viziune, căpătînd corp optic, chiar și o iluzie este mai liniștitoare decît imposibilitatea de a vizualiza sursa percepțiilor. Sunetele, senzațiile olfactive, kinetice sau tactile, lipsite de un corp vizibil (în special în întuneric), au un potențial coșmaresc redutabil tocmai pentru că despre emițătorul lor nu ne putem face o imagine vizuală, iar chinul ochiului de a o sintetiza din informații disparate biciuiește psihicul.

Invers, capacitatea „ochiului minții" de a proiecta imagini vizionare copleșitoare și convingătoare mobilizează nu doar delirul maniacilor comuni, care au vedenii, ci și revelațiile religioase, care sînt cu atît mai penetrante și acaparatoare cu cît au aspecte vizuale mai „fidele" descriptiv, mai luxuriant (nu neapărat și verosimil) detaliate, așa cum erau descrierile paradiziace somptuoase din viziunile primilor anahoreți, ce sălășluiau în tebaidele deșertului. Aparițiile și revelațiile mistice au de a face și cu o funcționare (auto)fascinantă, mult peste medie, a mecanismului proiectiv dezvoltat în conexiune cu aparatul ocular. Un mistic vizionar „vede" efectiv mai mult decît un profan, are o experiență vizuală cel puțin mai intensă dacă nu mai amplă, în care vizibilul este impregnat de un invizibil (pentru alții), ce emite cu intensitate viziune, mai mult decît vizualitatea comună, dar exact în termenii acesteia, respectiv în termenii percepției oculare, căci pentru vizionar viziunile sînt văzute, nu imaginate, percepute, nu gîndite, simțite, nu închipuite. Iar capacitatea lor de a le transmite către ceilalți se bazează pe convingerea împărtășită a emergenței posibile a vizionarului excentric din chiar solul vizualului curent.

Ochiul nu este însă doar organul perceptiv major, el are și contribuția cea mai importantă în structurarea memoriei. Nu întîmplător, în justiție, mărturia (respectiv amintirea, sub specia ei juridică) ține de prezența și de percepția vizuală a celui ce o invocă în calitate de „martor ocular" (chiar și atunci cînd respectivul face apel la mărturii auditive, olfactive etc.). A fi „martor ocular" la un fapt atrage după sine nu doar o mare responsabilitate, ci și o imensă putere: posibilitatea de a fi văzut, de a fi memorat și de a putea articula viziunea respectivă conduce în mod categoric la salvarea sau la condamnarea cuiva, întrucît mărturia oculară este asimilată unei probe irefutabile în mai toate sistemele juridice. Dilemele și problemele mărturiei oculare au dus nu doar la rezolvarea a milioane și milioane de procese, ci și la condamnarea a nenumărați nevinovați, pentru că mărturia oculară, tocmai prin capacitatea ei de a sintetiza o viziune complexă asupra faptelor (nu doar optică, ci și auditivă, kinetică, olfactivă), conduce inconștient la artefacte mentale pe cît de intense și coerente pe atît de iluzorii (înaintea nenumăratelor filme de serie B despre erorile judiciare, care se hrănesc din acest paradox, Hitchcock a fost maestrul temei mărturiei oculare automistificatoare, de la *Gas Light* la *Vertigo* și de la *Rebecca* la *The Rear Window*). Nu e de mirare că volumul de cercetări științifice dedicate percepției și memoriei vizuale depășește de sute de ori volumul cercetărilor care vizează alte tipuri de memorie (auditivă, olfactivă etc.).

Memoria vizuală are un rol esențial nu doar în administrarea dreptății prin intermediul justiției (alături de mărturiile oculare venind și „reconstituirile", reprezentări —sau chiar reprezentații — vizuale actualizate ale unor proiecții mentale fondate preponderent pe coroborarea unor mărturii oculare), ci și în structurarea primelor mecanisme de învățare și memorare. A învăța „pe dinafară" înseamnă a memora perfect forma respectivului conținut

al memoriei, înseamnă a vizualiza mental complet o anume entitate supusă procesului de învățare.

Arta, mistica, justiția, știința și educația nu epuizează nici pe departe cîmpul social al exploatării vizualului; în fapt, cea mai extinsă capitalizare a vizualului se petrece în registru medical, prin industria opticii, aflată, de secole, într-o expansiune continuă. În 2011, la nivel global, industria proteticii oculare s-a ridicat la 81 de miliarde de dolari, iar pentru 2018 se estimează că va depăși pragul de 130 de miliarde. Cea mai mare contribuție o dețin ochelarii de vedere, cei care se presupune că ar corecta deficiențe optice, întreaga diversitate a acuității vizuale umane fiind restrînsă la o sumă de parametri ce redau „viziunea corectă", sănătoasă, conformă cu repere fixe ale performanței oculare, care să redea, cît mai adecvat, „realitatea", așa cum este ea definită în civilizația noastră carteziană, raționalistă și instrumentalistă, cu idealuri clare și general valabile.

William Fox Talbot, inventatorul fotografiei așa cum o știm, a avut intuiția procedeului transpunerii fotografice negativ/pozitiv atunci cînd, în luna de miere petrecută în Italia, se străduia să redea, în desen, peisajul alpin magnific de pe malurile lacului Como. Și el căuta un instrument de redare adecvată a realității, dar care, spre deosebire de ochelari, să o poată memora, păstra și transmite mai departe, așa cum făcea arta. Nemulțumirea sa față de mijloacele mecanice (*„camera lucida"*) pe care le folosea, ca pe o proteză, pentru a reda cît mai fidel (adecvat, raționalist, instrumentalist) grandoarea naturii vizibile în desenul său căznit, s-a materializat ulterior în inventarea tehnicii „calotypiei", precursoarea fotografiei analoage a secolului 19 și 20. Important este însă impulsul, reperul și contextul acestui moment crucial: inventatorul dorea să realizeze un desen, o lucrare de artă, acționa ca un artist, punea în operă (specific secolului 19, al modernizării și industrializării) mijloace tehnologice, și țintea spre adecvarea operei la viziune, a desenului la realitatea văzută.

Dar nu reușita acestei adecvări i-a antrenat intelectul, ci eșecul, realizarea inadecvării. Fotografia se naște dintr-o recunoaștere a limitei creativității artistice. Discrepanța dintre receptarea plenară a măreției (naturii, în acest caz) și neajunsurile mijloacelor proprii de redare a ei devine motorul invenției. Fotografia este o proteză ce îndreaptă un handicap. Totodată, este un prim instrument (și cel mai eficace, chiar și la ora actuală) de democratizare a creativității, prin uniformizarea aspirațiilor de a reda ceea ce e frumos, interesant, bun. Fox Talbot a extrapolat limitele creativității și talentului propriu asupra umanului în general și le-a proiectat (la fel ca și alții, în acel timp) asupra unei năzuințe de tip scientist de a adecva reprezentarea la realitate.

Impulsul nu este unul intrinsec artistic și, mai ales, nu este concordant cu arta —esențialmente romantică — a timpului său, arta unor distorsiuni retorice furtunoase, ca la Delacroix, sau a unor reverii mistice, ca la Caspar David Friedrich. Simptomatic, în exact aceleași decenii, compatriotul său Turner făcea expediții repetate în același peisaj alpin, din care a extras resursele plastice și spirituale pentru unele dintre cele mai fascinante și halucinante pînze ale sale, precum *Armata lui Hannibal trecînd Alpii*, adevărată epifanie a imensității transcendente a naturii. Nici unul dintre romantici, atît de diferiți între ei cum erau, dar mai ales Turner însuși nu a fost vreodată nemulțumit de ceea ce reda în carnetele sale de desene, pe care le umplea unul după altul cu schițe care rămîn și la ora actuală capodopere de acuitate vizionară (remarcabile sînt carnetele de schițe de pe Valea Rinului).

Fox Talbot a inventat fotografia dintr-un scrupul de adecvare mimetică pe care Turner nu-l avea. Și nu-l avea nu doar pentru că avea talent, ci pentru că el (la fel ca și Delacroix, Constable sau Caspar David Friedrich) căuta altceva în artă decît redarea realității ca atare. Proiecția unei spiritualități individuale, a unei revelații îl făcea pe

Turner să fie mulțumit cu grafica sa ce transfigura grandoarea naturii, nu doar o reda. Abținerea de la această transfigurare prin proiecție și aspirația inversă, spre adecvarea descriptiv „obiectivă" la datele naturale efective l-a făcut pe Fox Talbot să fie nemulțumit de desenele sale ale acelorași peisaje alpine și să caute o modalitate tehnologică de atingere a scopului său în ciuda carențelor evidente ale talentului propriu ca desenator.

La prima vedere, Fox Talbot are aceleași sentimente și aspirații ca și romanticii: redarea splendorii naturii în toată grandoarea ei. Tot la prima vedere, ceea ce îl separă pe Fox Talbot de marii romantici este lipsa talentului artistic, pe care a suplinit-o prin acela tehnic, de inventator. Dar lucrurile stau astfel doar la prima vedere. Așa cum va arăta fotografia, fotografia viitoare, inclusiv aceea a lui Fox Talbot, ceea ce urmărea el, impulsul lui lăuntric, era unul post-romantic. El nu proiecta o spiritualitate transcendentă în natură, precum marii romantici, ci viza, cu acribie, o țintă mult mai modestă dar, de fapt, mult mai ambițioasă: redarea celor ce sînt așa cum sînt ele, nici mai mult nici mai puțin. Fox Talbot a inventat fotografia ca un fel de plastografie a realității. Iar această ambiție s-a infiltrat adînc în fibra fotografiei, genetic.

Diferențele dintre Fox Talbot și marii romantici nu țineau de talent, ci de filozofie. Fotografia nu era, precum arta romantică, o proiectare a văzului către viziune, o prelungire spirituală a ocularului, ci era mai degrabă o activitate ce ținea de deprinderile și de aspirațiile cognitive și productive ale modernității industriale, de înmagazinare, de domesticire și de capitalizare a pitorescului. Pitorescul este natura privată de mister, în care decorativul a luat locul revelației iar interesantul a luat locul incomprehensibilului. Pitorescul este reducerea subiectului la marfă estetică. Nu e de mirare că Fox Talbot, după ce și-a înregistrat brevetul de invenție a fotografiei, l-a exploatat intens și perseverent (intentînd chiar procese celor ce nu-i

plăteau redevența), vînzîndu-l cu prețuri care i-au asigurat bunăstarea. Spritul lui Fox Talbot nu era romantic, în ciuda contemplării „romantice" a naturii. El era mai degrabă romanțios și întreprinzător, un burghez pragmatic amator de pitoresc și confort, un spirit mai degrabă Biedermeier.

Pentru Fox Talbot nu conta ochiul și mîna, viziunea și talentul în redarea naturii, ci stricta adecvare a reprezentării la realitate, o realitate care conținea pasămite, ea singură, direct, toată substanța comunicativă dinăuntrul reprezentării. Această credință aparent simplă și sănătoasă, a pre-existenței sensului, a frumosului, a valorii și a necesității în chiar obiectul reprezentării, convingerea că această pre-existență impune realizarea fotografiei cu necesitate (etică) va marca și pe viitor fotografia, ontologia ei. Convingerea că fotograful doar surprinde „ceea ce este" deja acolo, că nu inventează, ci doar imortalizează ceva ce este deja dat, grevează frecvent, la ora actuală, nu doar fotografia de presă (fotografia de război de pildă, care este atît de în interiorul evenimentelor încît uneori, din exces de zel, nu doar le exaltă și le manipulează, ci le și creează, mizînd pe faptul că „poza" respectivă deja există înăuntrul logicii istoriei ce se derulează, fotografierea fiind parte a acestei logici).

Modestia inițială a impulsului birocratic și pur descriptiv al lui Fox Talbot a lăsat loc, prin eroziunea fatală a eticii modernității, cinismului inerent *producerii* de informație fotografică adecvată (a celor ce pot fi, așa cum se dorește să fie ele), care a înlocuit, prin schimbarea raporturilor dintre real și virtual (virtualul alimentează acum realul și viceversa) ambiția moderată inițială, a *reproducerii* adecvate a celor ce sînt, așa cum sînt ele.Trădarea ochiului de către cameră, trădarea subiectivului de către obiectivul foto, trădarea lui Turner de către Fox Talbot este un proces declanșat din anii 30 ai secolului 19,

dar apogeul său a fost atins doar în era digitală, după perimarea chiar a tehnicii patentate de către Fox Talbot.

Obiectivul foto nu e „împreună" cu ochiul, cu istoria străveche a deschiderii ocularului către oracular, către vizionar, ci este împreună cu aparatul, cu istoria mai recentă a aducerii datului (ca imagine) la marfă, este împreună cu memoria fotografiei, a tehnicii sale, a istoriei sale publice, scurte, neutre. De aceea, atunci cînd am fost pus să apăs declanșatorul camerelor foto nu am putut vedea prin obiectiv ca printr-un „subiectiv", nu am găsit un moment oportun pentru a apăsa declanșatorul, din moment ce nu exista nici o „oportunitate" pentru poză în realitatea pe care o percepeam drept o entitate pur fenomenală, nu imaginală. Nu mi s-a părut vreodată că „poza" subiectului ce se dorea fotografiat era bună sau rea. Pur și simplu nu vedeam „fotografia" în „poză", nu vedeam viziunea, efemerul acut, revelator, dar ireproductibil și ireductibil, în înregistrarea lui brutală, mecanică.

Intensitatea imediată și plenară a vieții nu am simțit-o niciodată în fotografie, așa cum apare ea în pictură, la Caravaggio, Vermeer, Velázquez, Rembrandt sau Manet. Fotografia înseriază, structurează realitatea, o restrînge astfel: fotografia, în excesul ei, nu e un exces al lumii, ci un exces al fotografierii, un exces al reprezentării, nu al experienței. Ea sărăcește solul fertil al experienței lumii așa cum secătuiește fertilitatea solului cultivarea repetată, an de an, cu aceleași cereale. În cele din urmă solul își pierde nutrienții. Așa și fotografia, seacă muzeul — pentru vizitatorul-fotograf arta nu mai are aceleași contraste pregnante pe care le induce fotografia, iar unghiurile din care poți vedea operele nu sînt la fel de spectaculoase precum acelea din fotografii. Experiența fotografierii pare experiența plenară, în lipsa acesteia experiența părînd precară. Fotografia usucă și natura care, pe viu, nu are vraja închisă dată de fotografie, nu are proporțiile și nici alcătuirea formală pe care o relevă fotografia. Cît despre

om, despre chipuri și portrete, niciodată nu a fost fotografia mai insidioasă decît acum, cînd fiecare secundă, prefăcută narcisist, devine imortalitate închipuită, acum cînd buze, nas, sîni și fese sînt hăcuite voluntar pentru a fi conforme unor fotografii de stare viitoare, proiecții ale eului nesățios de propria-i alteritate, captiv unui auto-erotism terapeutic, pentru care corpul propriu devine capital rulant într-un flirt veros.

Șederea profundă din spatele dinamicii fotografice fără precedent este înrădăcinată în convingerea generală că lumea este irelevantă, virtuală, inofensivă, deja văzută, și că singura alternativă rămasă este aceea de a acționa ca proxeneți ai propriei ființe vizibile, distribuită global, pe rețelele online de „comunicare", în varianta ei „ideală", respectiv cosmetizată fotografic potrivit unor criterii de adecvare, de corectitudine socială care acționează ca niște dioptrii ce induc parametri perceptivi abstracți văzului propriu. Fiind proteze pentru ochi și (mai nou, pentru conștiințe) aparatele fotografice ar trebui prescrise pe baza unei rețete medicale, precum ochelarii, pentru că ele manifestă existența unei disfuncții de viziune a purtătorului în reprezentarea lumii. Nu întîmplător, aparatul foto atîrnat la gît caracterizeză turistul, așa cum bastonul alb cu care pipăie drumul identifică orbul.

Fotografia, excesivă și lacomă, îmboldește depresivitatea, frustrarea, căci nimic nu e ca în poză, și de aceea apare fotobulimia, nevoia de cît mai multe poze, poze peste poze care să acopere o realitate ce scapă tot mai mult. Studii recente aspupra memoriei vizuale au arătat că, cu cît crește numărul entităților memorate, cu atît descrește precizia cu care acestea sînt rememorate; prin urmare, omul poate să înmagazineze din ce în ce mai mult, dar poate să utilizeze din ce în ce mai puțin acest arsenal de imagini. Fotografia face publicitate non-stop, chiar și atunci cînd nu este reclamă, își face publicitate sieși, modului fotografic de a trata lumea, de a o surprinde în loc

de a o cuprinde. Cu obiectivul ce castrează subiectivul, fotografia nu doar orbește, împroșcînd pretutindeni clișee precum sepia cerneală, ci taie limba, mîinile, picioarele, ținînd victima prizonieră în fotoliul observatorului, cel ce surprinde, precum Kevin Carter (crucial, magistral, perfect estetic și aseptic, bun pentru Pulitzer), copilul subnutrit sudanez pe cale să devină pradă vulturului răbdător din spatele lui, poză pe care fotograful o ia cu sine, în timp ce copilul e lăsat acolo.

Și totuși, de ce fotografia este o orbire cu care ne-am obișnit să vedem? De ce, de la colajul foto dadaist pînă la Francis Bacon, David Hockney sau Luc Tuymans fotografia a devenit un reper major pentru pictură? De ce, de la Nadar la August Sander și Cartier-Bresson, pînă la Nan Goldin sau Richard Billingham fotografia continuă să ocupe teritorii proprii în artă? Și, evident, de ce întreaga contemporaneitate se scaldă într-un imens ocean foto, mărit constant de o încălzire globală vizuală ce topește calotele glaciare ale rațiunii și face ca fotografia să primească o condamnare cu suspendare perpetuă?

Ideea fotografică a inventatorului Fox Talbot era o reverie indusă chiar de peisajul grandios pe care îl contempla, și țintea către transmiterea unui sentiment a cărui conceptualizare lipsește din cărțile despre fotografie, un sentiment, o categorie a spiritului modern cel mai percutant formulată în varianta sa kantiană: conceptul de sublim.

Sublimul, uimirea în fața celor de nepătruns și de necuprins, ce transcend rațiunea și umanitatea, epifania edificatoare a chiar limitelor noastre, se regăsea intact în venerarea de către Fox Talbot a nemărginirii naturale sau de către Nadar a incomprehensibilului genialității ori de către August Sander a incredibilei adecvări antropologice a întregii umanități industriale la funcția pe care și-o asuma. Sublimul se află în convingerea lui Henri Cartier-Bresson că există momente cruciale în care împrejurări umane diverse pur și simplu emit sens universal,

pe care fotograful doar le surprinde, la fel cum sublimul e miza alcătuirilor umane în care oroarea și perfecțiunea se împletesc pînă la indistinct — formal — la Robert Mappelthorpe, sau social, la Diane Arbus. Sublimul te aruncă dincolo de umanism, în instabilitate, incertitudine, în revelație. Amestecul său de oroare și seducție conduce dincolo de frumos, universalitatea lui indică dincolo de cultură, în timp ce uitarea de sine în fața sublimului te proiectează dincolo de etică. În sublim poate fi intuită o condiție (sub- sau) post-umană, așa cum este aceea a cyberimaginarului foto, căci sublimul poate fi trăit atît ca decorativ (kitsch), cît și ca reveleție (katharctic).

Sublimul este fundamental în înțelegerea fotoinstinctului, de la Fox Talbot la selfie: prin sublim, între efemer și eternitate se iscă subit un pod de-o clipă, o clipă capabilă să transceandă (chiar și fictiv) timpul. Sublimul este miza fotografiei lui Cartier-Bresson a unui trecător ce sare peste o baltă, pe stradă. Fotograful, chiar și fotografiatorul zilelor noastre este, poate, un delincvent în cheie freudian-marxistă, erotomotorizat de o economie libidinal-compulsivă dar el este, întîi de toate, un (re)producător de sublim, ca efigie prin care își dă timp, e o formă de autoviolență anxioasă mai degrabă decît o formă de agresivitate dominatoare. Eternitatea stă doar în imediat, dar a consemna clipa, a o înregistra, înseamnă a o formoliza și a o frivoliza, pentru a accepta astfel condiția umană trecătoare.

Homo fotografiator al zilelor noastre este doar o reformulare în imagini a medievalului *homo viator*, a oamenilor ca *peregrini super terram*, pelerini bezmetici într-o lume pe care o spoliază tocmai pentru că nu este a lor, le scapă miraculos printre degete în timp ce îi înfig în coasta deschisă obiectivul ascuțit de zoom. Stereotipurile, clișeele ce apar astfel sînt locuri ale odihnei în fața lumii care se sustrage și a vieții care se retrage din miracol.

Fotografia este o folie necesară între dat și corp, între real și trăit. Orice folie este un ecran, o ecranare a expe-

rienței imediate, a acelei experiențe ce nu poate fi fotografiată, cosmetizată, experiența sălbatică a clipei unice care este făcută doar să treacă și să dispară, clipa revoltătoare și edificatoare, dar imposibil de reținut, implacabil pasageră, irepetabilă, clipa care sîntem fiecare dintre noi ca individ esențialmente efemer. Folie sau plasture peste această clipă, fotografia încearcă să acopere o rană incomensurabilă, ce poate fi regăsită în sublim, fie acesta kitsch sau katharsis.

Surprinzător, deși este un plasture atît de subțire fizic și spiritual, fotografia funcționează de minune pentru mulți dintre noi. Poza ecranează timpul chiar în timp ce consemnează pierderea acestuia, pune crustă rănii, uită timpul prin memorarea clipei. De la clepsidră încoace, fotografia este cea mai eficace homeopatie a cronofobiei, căci obiectul de profunzime al fotografierii nu este subiectul pozei, ci timpul, timpul propriu al fotografiatorului, pe care îl transcende prin ipostazierea — în efigie — a efemerului întru sublim (etern, permanent, revelator). Din timpul angoasant rămîne un album ce poate fi contemplat ca domesticire a timpului, ca autoterapie: e revelatoare chiar seria amplă de fotografii făcute lui Susan Sontag de către partenera sa, Annie Leibovitz, o fotonovelă cosmetică în care Susan Sontag apare ca efigie sublimă a intelectualului american tipic — critic, narcisist, corect nonconformist. Fotografia este un cerc vicios între verigile căruia este prins timpul în efigie, ca icoană.

Ascendentul fotografiei asupra filmului vine chiar de aici, din iconicitatea sa, opusă fluxului cinematic al filmului, în care montajul anihilează forța cadrelor de a îngheța timpul. De aceea fotografia de război, fotografia distopiilor de tot felul este infinit mai percutantă decît peliculele ce redau aceleași realități. Filmul este o curgere și o scurgere, în timp ce fotografia este o ipostaziere iconică, are privilegiul efigiei și prezumția sublimului, nutrite de respectul și atenția noastră atavică pentru icoane,

nevoia de a singulariza și de a idolatriza prin imagine. Simptomatic, din filme rămîn iconice nu imaginile, ci replicile. De la *„You talkin' to me?"* la *„Un fleac, m-au ciuruit"*, oricît de epocale sau stupide ar fi, replicile dau transcendența (socială, unica de care dispunem) filmelor. Fotografia însă scurtcircuitează continuumul, ea învinge și convinge prin discontinuitate, așa cum a convins milioane de americani fotografia lui Nick Ut (tot de Pulitzer!), a unor copii vietnamezi alergînd, arși cu napalm, în iunie 1972. Timpul a înțepenit în acea poză, iar istoria s-a schimbat și datorită impactului ei asupra conștiinței publice americane.

Efemerul pur a înrîurit nu doar morala, la nivel global, ci a și schimbat cursul evenimentelor, a rabatat sublimul tragic asupra realului. Spre deosebire însă de Kevin Carter, care, în 1993, a fotografiat copilul sudanez muritor de foame și apoi l-a lăsat acolo, în grija vulturului, sărind repede în avionul ONU, Nick Ut a fotografiat-o în 1972 pe Kim Phuc, fetița vietnameză arsă cu napalm, pe care imediat a dus-o, în timpul bombardamentului, la spitalul de campanie american, salvîndu-i viața. Între cele două fotografii, ambele cîștigătoare ale premiului Pulitzer, între cele două evenimente și între cele două atitudini se cască prăpastia unei schimbări în raportarea etică a contemporanului la timpul său, la realitate.[1]

Erwin Kessler

[1] Sinuciderea lui Kevin Carter, un an mai tîrziu, în 1994, nu face decît să sublineze această schimbare.

Cuprins



Editura Vellant
Splaiul Independenței 319
București, Sector 6
tel/fax (004) 021 211 77 41
(004) 021 211 77 56

www.vellant.ro

Născută în Manhattan (16 ianuarie 1933), unul dintre cei mai influenţi critici culturali ai Americii moderne, Susan Sontag este o provocare pentru orice biograf. Contribuţiile sale în literatură, filozofie, regie, şi activism politic, deşi adesea controversate, constituie repere solide în argumentarea libertăţii de expresie.

Lucrările sale publicate, traduse în 32 de limbi, includ patru romane – *The Benefactor, Death Kit, The Volcano Lover* şi *In America* – un volum de nuvele, *I Etcetera*, o serie de piese de teatru, printre care *Alice in Bed* şi *Lady from the Sea*, şi colecţiile de eseuri *Against Interpretation, Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors, Where the Stress Falls, Regarding the Pain of Others (Privind la suferința celuilalt*, Humanitas, 2011), *At the Same Time* şi prezenta *Despre fotografie*.

Printre numeroasele onoruri primite de Susan Sontag se numără *Peace Prize* oferit de German Book Trade (2003), premiul *Prince of Asturias* (2003), *Jerusalem Prize* (2001), premiul *National Book Award* pentru *In America* (2000) şi *The National Book Critics Circle Award* pentru *Despre fotografie* (1978). În 1992 a primit *The Malaparte Prize* in Italia şi în 1999 a fost numită de guvernul francez *Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres*.

Susan Sontag în era *selfie*: ce poate fi mai relevant? Publicată în 1977 şi premiată cu râvnitul *The National Book Critics Circle Award*, *Despre fotografie* rămîne cea mai pertinentă şi percutantă formulare a problemelor, a dilemelor şi antinomiilor fotografiei. Fotografia de presă, documentară, de ştiinţă, de artă, autoportretul, fotografia de familie, de război sau fotografia pornografică, fotografia utilitară sau cea angajată social, toate tipurile şi provocările inerente (tehnice, etice, istorice, filozofice) sînt abordate şi iluminate doar prin cuvinte, prin formule aforistice eclatante, în care spiritul jurnalistic şi filozofia se împletesc admirabil într-un foto-reportaj pur teoretic despre fotografie.

Erwin Kessler



www.vellant.ro

9 789731 984162